

EL MITO EN LA OBRA POÉTICA DE EUGENIO MONTALE

Assumpta Camps
Universidad de Barcelona

Aunque escasas veces se pueda hablar de un uso explícito, y menos aún de un gusto neoclásico, varios son, sin embargo, los mitos recurrentes en la obra poética de Eugenio Montale, los cuales convergen hacia una sintaxis personal de imágenes y motivos, adquiriendo a menudo un alto grado de funcionalidad en su universo poético. De ahí la recurrencia de tales *loci*, tratados con una característica ambigüedad y reelaborados según esquemas nuevos de significación. En este proceso de apropiación y actualización, es decir, de literaturización al fin y al cabo, el mito clásico actúa como marco significativo universalmente identificable y reconocible, adquiriendo en Montale, junto a otros elementos de la tradición igualmente tematizados en su obra (palabras, imágenes, conceptos, estructuras métrico-fónicas, etc.), un significado por traslación, según un procedimiento de "ocultación" que, aunque no se explicita programáticamente hasta los años 30, se halla ya presente desde sus mismos inicios poéticos, durante la Gran Guerra. El mito, como ocurre con las abundantes referencias literarias de variada procedencia, configura, así pues, una base heurística válida en la aproximación a su poesía.

Como ya se ha dicho en ocasiones anteriores, la historia poética de Montale no siempre se presenta como un progreso

lineal, sino más bien como recuperación recurrente de materiales poéticos diversos que afloran una y otra vez a la memoria del autor, constituyendo desde un principio lo que podríamos llamar variaciones sobre unos pocos temas¹. La alusión musical implícita no es en modo alguno gratuita en Montale, dadas las constantes referencias musicales en su obra poética. Como el mismo autor manifestó en una ocasión, dichos temas son, a decir verdad, muy pocos:

[...]il paesaggio (qualche volta allucinato, ma spesso naturalistico: il nostro paesaggio ligure, che è universalissimo); l'amore, sotto forma di fantasmi che frequentano le varie poesie e provocano le solite "intermittenze del cuore" (gergo proustiano che io non uso) e l'evasione, la fuga dalla catena ferrea della necessità, il miracolo, diciamo così, laico².

El segundo de dichos temas, referido al amor, y más concretamente al "fantasma" femenino, será el objeto de nuestro estudio en este ensayo. Para ello, nos centraremos en la exégesis del "ciclo de Arletta", partiendo de la dimensión heurística que adquiere el mito clásico en la obra del autor ligure.

Ausencia y fantasma

Entre los varios ciclos compuestos sobre personajes femeninos en Montale, uno de los más famosos es el "ciclo de Arletta", referido a Anna degli Uberti, poéticamente aludida bajo apelativos como "Arletta", "Annetta" o "la capinera", es decir, la "curruca"³. Anna (1904-1959) fue efectivamente una muchacha que conoció Montale en Monterosso (Liguria), donde veraneaba, entre 1919 y 1923, y que desapareció de su vida de manera súbita. No murió realmente hasta muchos años más tarde; pero en Montale, Arletta desaparece y muere de una muerte imaginaria una tarde de los primeros tiempos del Fascismo, antes de cumplir los 20 años. De este modo, su recuerdo queda para siempre vinculado al universo adolescente, dando lugar a una singular reelaboración poética del tema de la *fanciulla morta*, cuyo desarrollo comprende tan sólo directamente casi una treintena de composiciones por no mencionar otras muchas que presentan referencias tangenciales, abarcando desde *Ossi di seppia* al tardío *Altri versi*⁴. El tema se perfila ya poco después de la efectiva "desaparición" de Arletta, es decir, alrededor de 1926 o incluso un poco antes, por lo que empezará a ser relevante especialmente en la segunda edición de *Ossi...*, la llamada edición Ribet de 1928⁵, que comprende importantes incorporaciones que perfilan temas esenciales de la primera

edición de *Ossi...* Así, el tema de la edad de oro de la infancia, o bien el de la memoria.

El ciclo de Arletta se perfila como un ciclo poético *in absentia* (es decir, surgido fundamentalmente a partir de la pérdida de ella), donde la innegable dimensión biográfica se ve inmediatamente literaturizada gracias a los elementos que ofrece la tradición, ya sea de procedencia estrictamente italiana o clásica, dando lugar a un personal *Canzoniere* centrado en el tema de la pérdida de la amada. Precisamente, este es el tema que se concreta ya en la primera aparición de Arletta, correspondiente a *Il canneto rispunta i suoi cimelli...*⁶ En su tercera y última estrofa, el poeta se dirige a ese "tú" femenino como: "Assente, come manchi in questa piaga" (es decir, esa región real y a la vez espacio privilegiado por la memoria que constituye desde siempre el mundo feliz del autor). El motivo se desarrollará en todo el ciclo, desde la desaparición de Arletta en *Incontro* (*Ossi...* 96-97, donde leemos: "Oh sommersa!: tu dispari/qual sei venuta"), o en *Eastbourne* (*Occ*, 170-171: "Nella piaga che brucia, dove sei/scomparsa al primo tocco delle campane"), y persiste incluso en etapas tardías, como se puede constatar en *Diario...*, así como en *Quaderno...*; es decir, en unos momentos en que Arletta está efectivamente muerta y su ausencia es real y definitiva. Pero su desaparición ya era total e incluso catastrófica antes, hasta el punto de proyectarse en el desvanecimiento de todo cuanto rodea al poeta (*Due nel crepuscolo*, *Buf*, 213-214).

No es, sin embargo, la ausencia, caracterizada como vacío, el elemento cardinal del tema de Arletta, sino sobre todo la pérdida. Montale insiste una y otra vez en situarnos en ese preciso instante. Así se observa en el "Mottetto" XIII (*Occ*, 145), uno de los pocos de la serie referido a Arletta, donde el recuerdo de ella y su pérdida inesperada dejan al sujeto poético en una situación de total abandono ("una sera tra mille e la mia notte/è più profonda!"). Este momento dramático hallará un eco en el final de *Due nel crepuscolo* ("Ti guardo/ in un molle riverbero. Non so/ se ti conosco; so che mai diviso/fui da te come accade in questo tardo/ritorno"), y surge como motivo recurrente en la última etapa de Montale (cfr. *Il lago di Annecy*, *Diario...*, 438, o bien *Cara agli Dei*, y *Ah!, Altri versi*, 705 y 708, respectivamente). Se trata, en cualquier caso, de un tema que ya la cuarta estrofa de *Vento e bandiere* (*Ossi...*, 23) se presenta estrechamente ligado al del tiempo, responsable, en última instancia, de la evanescencia del recuerdo de Arletta, y que engulle todo cuanto la memoria no es capaz de rescatar, como se observa igualmente en las dos estrofas finales de *Vecchi versi* (*Occ.*, 111-112), otra

composición de 1926. No por casualidad se nos revelará al final del ciclo, en *Il big bang dovette produrre...* (*Altri versi*, 643), como la fuga del tiempo es de hecho uno de los atributos de ella ("avevi stretto col tempo/un patto di inamicizia"). Junto a Arletta y con el ingreso siempre problemático en Montale en la edad adulta, desaparecerá en la bruma el mundo infantil, de tal modo que su pérdida se une a otra igualmente determinante para el poeta, representada para siempre en *Ossi..* en la imagen del "canneto". Así en *Il canneto rispunta i suoi cimelli...*; así también en los recuerdos infantiles que afloran en *Vecchi versi*, o en la escenografía para *L'estate* (*Occ.*, 169). O bien, más directamente referido a Arletta, en esos momentos felices junto a Anna que Montale rememora una y otra vez, alcanzando en su vejez, con *Annetta* (*Diario*, 490-491), una transparencia impropia de etapas poéticas suyas anteriores.

El instante de la pérdida nos brinda la verdadera clave para la exégesis del tratamiento del tema en Montale. Arletta se caracteriza por su desaparición súbita, inesperada, que no deja rastro. Éste es un rasgo no sólo recurrente, sino altamente funcional en muchas composiciones del ciclo. Así se intenta describir, por ejemplo, ese "tú" femenino al final de *Stanze*: "Tocchi il segno, travàichi. Oh il ronzo/dell'arco ch'è scoccato, il solco che ara/il flutto e si rinchiude!" (*Occ.*, 163-164), evidenciando su pasar fulminante, sin dejar huella. *Eastbourne* insiste de nuevo en la imagen de la desaparición, esta vez con mención de esa hora del día que corresponde por excelencia a Arletta, con carácter a menudo epifánico. El anochecer reaparece en varias ocasiones⁷, pero es en *Due nel crepuscolo* donde la imagen del surco que se cierra inmediatamente a su paso cobra toda su fuerza ("entra senz'orma,/e sparisce, nel mezzo che ricolma/ ogni solco e si chiude sul tuo paso"). Reaflorará, no obstante, muchos años más tarde (1977), en cierto modo banalizada, en una composición de *Quaderno...*, *Quella del faro* ("Suppongo che tu sia passata/senza lasciare tracce", 594), para encontrar su eco final en el desesperanzado *Ah!* (*Altri versi*, 708) que cierra definitivamente el ciclo, donde Arletta apenas si consigue dejar huella no ya de su existencia real, sino aquella otra que ha de pervivir para siempre en la poesía de Montale. Evidentemente, es la verbalización de aquel inicial desaparecer "senza lasciare tracce" lo que da lugar al cúmulo de imágenes y motivos desarrollados aquí por Montale, los cuales dan forma, por momentos, a anécdotas más o menos vividas junto a Anna (como en la alusión a una visita realizada en 1922: *Una visita Altri versi*, 706; o los recuerdos infantiles recogidos en *L'estate*; o incluso la excursión a Venecia recordada en el "Mottetto" XIII). De ahí también esa insistencia

en la solidez de ciertos detalles referidos a Arletta, que alcanzan por momentos una extraordinaria corporalidad (“il sangue che ti nutre”, “strazio di agonie”, “linfa che disegna le tue mani”, “ti batte ai polsi”, “la rete minuta dei tuoi nervi”, “lo senti ai rombi delle tempie”...), como se puede leer en *Stanze*, donde, a pesar de tales esfuerzos de la memoria, se acaba imponiendo la pérdida definitiva de ella.

En este ciclo *in absentia*, sólo la memoria se muestra capaz de hacer aflorar su imagen de las profundidades (“affiori, memoria, più palese/dall’oscura regione ove scendevi”), para convertirla, a pesar de su ausencia, en “presenza soffocata” (*Delta, Ossi...*, 95), capaz de dar relevancia para siempre a lo vivido (“e fu per sempre/con le cose che chiudono in un giro/sicuro come il giorno, e la memoria/in sé le cresce”, *Vecchi versi*). Memoria dolorosa, como en el “Mottetto” XIII, e inútil, especialmente después de la muerte real de Anna, cuando se ve tematizada no ya como recuerdo efectivo, sino incluso como recuerdo de una memoria traicionada, pues no tuvo lugar (*Il lago di Annecy* y *Ancora ad Annecy*, 438 y 485, respectivamente). Pero, sobre todo, memoria que se impone haciéndose rotundamente presente al poeta, a menudo de un modo involuntario (“Perché può scattar fuori una memoria/così insabbiata non lo so”), con ese fantasma femenino, como en general con todo el complejo universo poético montaliano referido a la infancia. Memoria que lucha, en fin, no siempre exitosamente de ahí expresiones frecuentes como la “memoria dilavata” o la “memoria grigia” que caracterizan ya al primer Montale, contra la afasia y el olvido: la pérdida definitiva.

Arletta adquiere desde el primer momento una condición fantasmal que nos la sitúa en una suerte de interregno, entre los vivos y los muertos. El tema tendrá una cierta evolución a lo largo del presente ciclo. En su origen, se contamina de la poética del detrito marino que preside buena parte de *Ossi...*, como ocurre en *I morti* (93-94), donde no hallamos la habitual invocación al “tú” femenino, sino la primera persona del plural (“gettammo”): ambos, poeta y Arletta, comparten la condición de “alga” o residuo que el mar arrastra en su remolino, como esos muertos arrojados a la playa cual detrito marino (“larve”, “fiati senza materia o voce”) y finalmente sumergidos -el término no es gratuito, como veremos. Muy pronto se hace consciente a Montale la condición fantasmal de Arletta, verdadera construcción masculina a la cual el poeta se liga de por vida (“La vita [...] a te ho legata”), completamente al margen de la realidad de ella e incluso de su conocimiento (“ignara” será, precisamente, el adjetivo usado en *Stanze*). Así se puede leer en

Delta otro "interregno", por cierto, entre el Mar y el río, entre la esfera de lo eterno y de la temporalidad: "Tutto ignoro di te fuor del messaggio muto che mi sostiene sulla via:/se forma existi o ubbia nella fumea/d'un sogno t'alimenta/la riviera che t'infebbra, torba, e scroscia/incontro alla marea". Numerosas serán las imágenes que subrayan esta condición: la agonía, la vida en la podredumbre de la marisma, etc. en *Stanze* donde el fantasma de Arletta cobra momentáneamente cuerpo ("linfa che disegna le tue mani", "il volto t'infiamma o discolorora"...). Se verá retomada incluso años más tarde, por ejemplo en *La capinera non fu uccisa...* (*Quaderno*, 555), pero es en *Annetta* donde, una vez más, hallamos explicitado el tema: la presencia de ella, a pesar de su ausencia real, se define precisamente como apariciones "rare e imprevedute, non certo da te volute", y su condición, como "genio/di pura inesistenza, un'agnizione/ reale perché assurda" (*Diario*, 490-491). Arletta responde a la categoría de construcción masculina y en esto cabe señalar que Montale es, en su mismo grado de conciencia, sin duda excepcional: imagen que da sentido a la infancia-adolescencia del poeta, así como a los lugares que fueron escenario de esa edad de oro perdida. Fantasma elaborado *a posteriori*, después de su súbita pérdida, que cierra definitivamente, junto a otros sucesos, la puerta de la prehistoria poética montaliana. Y será el mismo Montale, ya anciano, quien se interrogue sobre ella: "Ora sto/a chiedermi che posto tu hai avuto/in quella mia stagione."

La respuesta, la conocemos sin duda, no tanto por aquel "senso/allora inesprimibile" que Arletta confirió a su mundo de juventud despreocupada, sino, muy especialmente, por el vacío de la ausencia que su desaparición súbita revela, por la memoria dolorosa que provoca, verdadero origen de la poesía: "più tardi /non l'oblio ma una punta che feriva/quasi a sangue".

Cara agli Dei

Como construcción masculina, los elementos de la tradición lírica italiana a disposición de Montale para el tema de Arletta son, no hay que decirlo, muy claros. Imposible soslayar los precedentes de Dante y Petrarca, ambos con importantes ciclos poéticos *in absentia*, y donde la pérdida de la amada se literaturiza igualmente. Sin entrar por el momento, por falta de tiempo, en el interesante estudio no ya de las fuentes sino mucho más importante, de la reelaboración montaliana de los precedentes de Beatrice o de Laura para la confección de Arletta tampoco sería gratuito hablar, entre otras, de la Silvia de

Leopardi; por cierto, lo que nos interesa señalar aquí es que en ella confluye un tema cargado de referencias literarias como es el de la *fanciulla morta*. Muerta para el poeta después de su pérdida e inmediatamente sacralizada, ligándose éste de por vida a dicha *imago* que condensa aspiraciones, deseos, recuerdos y obsesiones, más allá de cualquier correspondencia con su referente real. El tema, sin embargo, se enriquece notablemente en Montale por la utilización de algunos referentes mitológicos, con hallazgos de extraordinaria fuerza poética, y se complementa puntualmente con la referencia tangencial a "Aretusa", presente en *Eastbourne*, como desarrollo de la imagen de la fuente⁵. Destacan en la estructuración del tema, algunos rasgos altamente relevantes: muy especialmente el momento dramático de la pérdida (por inmersión), el carácter fantasmal de ella, en el "interregno" vida/muerte, y la irrupción de su "presencia" gracias a la memoria, que origina la poesía. Ya en su inicio (*Incontro*), se evidenciará la funcionalidad de ciertas referencias mitológicas en el tema de Arletta. *Incontro* nos sitúa exactamente en la desolación del momento posterior a la pérdida, ante un sujeto poético rodeado de varios elementos siniestros ("vento forano", "vortici caldi", "nebbia", "ala di cormorano", "torrente sterile d'acque"...), y figuras de condenados ("impallidite vite tramontanti", "visi emunti", "mani scarne...): "vite no: vegetazioni/dell'altro mare che sovrasta il flutto", concluye Montale, en un nuevo eco de la poética del detrito marino que ya comentamos. Asistimos (estrofa tercera) a un verdadero desfile de almas en pena. El poeta, a solas con su tristeza ("solo/presagio vivo in questo nembo"), en la oscuridad, anhela aquella metamorfosis de vagas resonancias dafnianas ("e quasi anelli/alle dita non foglie mi si attorgono/ma capelli") que se frustra repentinamente con la desaparición de ella ("Oh sommersa!: tu dispari/ qual sei venuta, e nulla so di te"), dejándole sumido en la desolación y en un verdadero infierno que se define precisamente por su ausencia. De ahí las imágenes insistentes de descenso "ch'io discenda", "ch'io scenda", así como la alusión a la ciudad al tema de la "urbs inferna", que vehicula el de la alienación moderna, recurrente en la primera mitad del siglo XX.

Ciertamente, las abundantes alusiones infernales y el motivo de la pérdida, una vez fracasado el prodigio, nos remiten directamente a la tradición clásica. No sólo por la referencia tangencial a Dafne, sino muy especialmente a Virgilio (*Georg.*, IV, sobre todo 454 s.), y Ovidio (*Met.*, X, 8 s. y 164; XI, 1 s.), en lo que al tema de Orfeo y Euridice se refiere. De él, Montale retomará unos pocos, pero significativos, elementos: los

atributos de Orfeo, su fidelidad a la memoria de Euridice y su importantísima⁹ relación con el canto y la poesía lírica, así como con la tradición mística; el descenso de Orfeo al Hades para rescatar a Euridice con la consiguiente desaparición súbita de ella al mirarla, casi al llegar a la luz.

El tema de Euridice en los infiernos reaparece claramente en muchas otras ocasiones, como en otro poema de redacción contemporánea a *Incontro* titulado *Delta*, donde ya desde el inicio se insiste en la "fidelidad" del poeta-Orfeo a la memoria de Arletta-Euridice, sumida en esa "oscura regione dove scendevi"; poema que se cierra, casi sin esperanza, por cierto, con una imagen aquerónica, cuyo eco encontramos de nuevo en la carontiana "balza che scoscende" de la última estrofa de *La casa dei doganieri*, o incluso en aquel "palabotto" del inicio de *Punta del Mesco*. El destino de Arletta-Euridice será, en adelante, vivir "d'una vita che disparì sottterra", como todos los recuerdos y rostros familiares de esa etapa infantil y adolescente del poeta (*Vecchi versi*), para resurgir inesperadamente ("ritornano i tuoi rari/gesti e il viso [...] mi torna alla tua infanzia dilaniata/dagli spari!") en ese "infierno" en el que se halla el sujeto poético en *Punta del Mesco*¹⁰, y del que la imagen del lago no será más que otra de sus múltiples representaciones¹¹. De ahí que el lago de Annecy (o, más concretamente, una fotografía del lago) provoque una nueva "aparición" de Arletta-Euridice en *Diario...*, ya sea por su resurgir ("Ora risorgi viva e non ci sei", *Il lago di Annecy*), o por la inversión del tema de la fidelidad presente en la traición a su memoria (*Ancora ad Annecy*). Pero es quizá *Eastbourne*¹², donde no sólo se manifiesta la condición de Arletta-Euridice de pertenencia al "interregno" vida/muerte acentuado por la imagen del lugar de paso aludida en la puerta giratoria (estrofa 5), sino también su atributo de ser "voce prigioniera" y "luce-in-tenebra" y subrayamos "voce" y "luce" en ese infierno habitado por mutilados de guerra o niños silenciosos ("Vanno su sedie a ruote i mutilati, li accompagnano cani dagli orecchi lunghi, bimbi in silenzio o vecchi"), donde se impone la victoria final del Mal en aquella famosa imagen de "la ruota [che] non s'arresta".

Con todo, *Stanze* ocupa un lugar absolutamente central en el ciclo, que alcanza, en esta parte IV de *Le Occasioni*, su apogeo. Y no sólo porque en ella Montale elabora magistralmente esa condición del interregno en una serie de imágenes de una corporalidad excepcional, sino porque el tema de la pérdida súbita se expresa con toda su fuerza y alcanza una coherencia estructural como en pocas ocasiones (se incorpora incluso una alusión directísima a Dante)¹³, cerrándose en la



estupenda imagen infernal de la última estrofa, una vez consumada la desaparición para siempre de Arletta-Euridice: "Ed ora sale l'ultima bolla in su".

Stanze evidencia otro aspecto a tener en cuenta. La apropiación y reelaboración de uno de los mitos clásicos de más tradición, como el de Orfeo, no sólo es parcial en Montale y se concentra en los elementos de mayor patetismo (como la pérdida), sino que presenta un tratamiento muy personal. Por un lado, no es Arletta-Euridice quien se sume en la condición infernal, sino el poeta-Orfeo, pues sufre su abandono. Y en efecto, aquí como en otros muchos fragmentos leemos: "la dannazione/è forse di questa vaneggiante amara/ oscurità che scende su chi resta"; condición que se repitirá en el "Mottetto" XII, como también en *Cara agli Dei*. La alusión a Dante nos remite sin duda al infierno dantesco, pero también a la figura de Beatrice, clave para la exégesis del tema de la "fanciulla morta", que encontrará múltiples resonancias, aunque se concreta sobre todo en *Quaderno...*, especialmente en aquel "Spenta in tenera età" que abre el poema *Per un fiore reciso* imposible si hiciera referencia realmente a Anna degli Uberti, pero efectivo en la literaturización del tema por sus conexiones dantescas. Máxime si tenemos en cuenta la condición salutífera de dicho fantasma, una de las "certezas" absolutas de Montale, según sabemos. De ahí la sacralización de Arletta a la que ya se asistía en *Incontro*, donde la única salvación posible para el poeta provenía de su recuerdo, o en *Stanze*, donde Arletta aparece coronada por una "corolla di cenere leggera": es decir, en los momentos iniciales de elaboración del tema. Dicha sacralización, aunque se verá más tarde momentáneamente cuestionada (como en *Eastbourne*, donde su aparición se revela finalmente vana), será, no obstante, rescatada posteriormente en la imagen de Arletta como faro o guía (así en *Quella del faro*, una composición tardía, de 1977, incluida en *Quaderno...*) e incluso como "madonna" en el poema, ciertamente de tono hagiográfico, aunque irónico, titulada *Quando la capinera...* (*Altri versi*).

Stanze es un poema ilustrativo también en otro sentido, pues revela una compleja articulación del tema de Arletta, con proyección sobre la propia imagen del poeta. En este ciclo no sólo desempeñan un papel innegable la Beatrice dantesca y los motivos referentes a Orfeo y Euridice, sino que entra en juego otro mito clásico de abundantísima literatura, igualmente tratado por Virgilio y Ovidio, entre otros. Se trata del ciclo cretense de Teseo, en su relación con Ariadna y el laberinto del Minotauro. El tema, extensísimo y riquísimo donde los haya, se ve retomado muy puntualmente en Montale, aunque de un

modo incuestionable, al utilizar algunos de sus elementos: el hilo que une Teseo a Ariadna, la corona luminosa de ésta regalo de Dionisos¹⁴, que alumbra la oscuridad del palacio del monstruo y, por último, el motivo de la traición de Teseo. Una de las reelaboraciones más claras de este mito se halla en *La casa dei doganieri*, donde aparece una vez más con la habitual conexión con el tema de Arletta-Euridice (especialmente subrayada aquí su pertenencia al interregno y su pérdida como desvanecimiento del recuerdo), y con el de la memoria (ya desde su inicio, acentuado por la anáfora de "Tu non ricordi"). Así leemos: "altro tempo frastorna/la tua memoria: un filo s'addipana.//Ne tengo ancora un capo", donde el poeta traslada al célebre hilo de Ariadna la imagen de su ligamen a Arletta de por vida. De la interpretación de Arletta como Ariadna surge el significativo autorretrato del poeta como Teseo, un Teseo perdido en un laberinto del que aún no ha hallado salida, que completa su imagen órfica. La misma interconexión con los motivos habituales del tema de Arletta, la misma convergencia entre dos universos míticos de rica tradición literaria (el ciclo de Orfeo y Euridice, y el ciclo cretense de Teseo y Ariadna) se constata poco después en *Stanze*, poema clave del ciclo arlettiano, como vemos. La tercera estrofa se abre así: "In te converge, ignara, una raggèra/di fili", aludiendo, de hecho, no un solo Teseo, sino a varios. Pero lo cierto es que, una vez más, percibimos que en la articulación del ciclo no importa tanto Arletta-Ariadna ciertamente sacralizada y con un difuso valor salutífero, como se aprecia en esa imagen de la "raggèra" u "ostensorio" (que hallará un frágil eco en la "ultima corolla di cenere" de *Stanze*), precedente de otras más famosas soluciones cristóforas en Montale, sino el poeta-Teseo. Un Teseo especialmente caracterizado, a lo largo de toda la estrofa cuarta, como héroe moderno singular, cuyas proezas no emularán ya a Heracles, sino que se sitúan, más bien, en el ámbito de una experiencia excepcional cifrada en la visión: en la revelación de una realidad oculta bajo la apariencia ("e fu chi abbrividi la sera percosso da una candida ala in fuga,/e fu chi vide vagabonde larve/dove altri scorse fanciullette a sciami"), o en el descubrimiento del Mal en la quietud del pleno día ("o scoperse [...] /nel sereno una ruga e l'urto delle/leve del mondo"). Y así como hemos visto que la pérdida de Arletta-Euridice convierte el lamento de Montale-Orfeo en canto poético (la plenitud de un canto vetado de otro modo para Montale), así también la misma existencia de Arletta-Ariadna descubrirá súbitamente al poeta la condena de un oscuro laberinto, su propio infierno.



Notas

¹ Ésta es la tesis, entre otros, de D'Arco Silvio Avalle en *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Turín, 1982.

² El paisaje (alucinado pero a menudo naturalístico: nuestro paisaje de Liguria, que es universalísimo). El amor, bajo forma de fantasmas que frecuentan los varios poemas y provocan las consuetas "intermitencias del corazón" (jerga Iroustiana que yo no uso) y la evasión, la huida de la cadena de hierro de la necesidad, el milagro laico. Nota de E. Montale a P. Gadda Conti. Cfr. *Letteratura*, XXX, 1966, p. 279.

³ En el particular "bestiario" montaliano que denota y oculta a la vez a sus musas, es importante destacar el rasgo de Arletta como pájaro cantor, siendo el canto uno de sus atributos, sin duda envidiable para un *dilettante* del *bel canto* frustrado como era Montale. Véase, a este respecto, "Per un fiore reciso" (*Quaderno...*, 542), donde Arletta-"capinera" tiene el atributo del canto y, muy especialmente, del oído musical.

⁴ *La bufera e altro* y sobre todo *Satura* muestran un desinterés notable por el tema de Arletta, que, sin embargo, reaparece con fuerza, aunque de un modo menos evocativo y mucho más explícito, como corresponderá al cambio de poética de su autor, a principios de los 70.

⁵ E. Montale. *Ossi di seppia*, Ribet, Turín, 1928. Como es sabido, la primera edición es de Gobetti, de 1925.

⁶ E. Montale, *Ossi di seppia*, en *L'opera in versi*, Einaudi, Turín, 1980, p. 39. En adelante citaremos de esta edición.

⁷ Así también en *Vento e bandiere* o *Incontro* (*Ossi...*, 23 y 96), como también en *Se al più si oppone il meno...* (*Quaderno...*, 561), para mencionar sólo las poesías del ciclo de Arletta.

⁸ Como es sabido, la ninfa Aretusa encarna, como náyade, una divinidad del manantial, y encierra una alusión a una de las célebres metamorfosis clásicas. Al ser hija de Acaya, desdeña el amor, por lo que, viéndose perseguida por Alfeo, será finalmente convertida en fuente por Ártemis. Véase también la *Antología Palatina* (VI, 203).

⁹ Hasta tal punto esto es así que no excluimos en modo alguno otra referencia cultural, muy probablemente ineludible para un *dilettante del bel canto* como era Montale: la ópera en tres actos de C.W. Glück *Orfeo ed Euridice*, con libreto de Ranieri da Calzabigi, y especialmente la célebre aria de Orfeo del Acto III: "Che farò senza Euridice?". Aunque, como es sabido, el final es absolutamente diferente.

¹⁰ Ciertamente la mina, con sus estruendos, humo y monotonía, presenta ecos de ese Hades que visita Orfeo y donde hechiza a los monstruos y dioses infernales. La referencia al infierno dantesco es, aquí como en otros momentos, ineludible.

¹¹ Véase en este sentido, las múltiples referencias al lago o al agua estancada, sin movimiento (por oposición al mar), que se presentan como correlativo del infierno.

¹² Por cierto que *Eastbourne* hace referencia al "August Bank Holiday". Todo el poema presenta una clara alusión a Leopardi en *La sera del dì di festa*.

¹³ Véase, en la última estrofa, "voluta, / disvoluta è così la tua natura", con referencia a Arletta, eco del célebre "e qual è quei che disvuol ciò che volle" de Dante.

¹⁴ Recordaremos que en algunas versiones del mito, Dionisos al final se casa con Ariadna, llevándola consigo al Olimpo.