

Un giorno o l'altro mi tornarò,  
No' vùì tra zénte strània morir,  
Un giorno o l'altro mi tornarò  
Nel me paese.

5      Dentro le pière che i gà inalzà  
Su le rovine, mi çercarò,  
Dentro le pière che i gà inalzà,  
Le vecie case.

10     Sarò pai zòveni un forestier,  
Che varda dove che i altri passa,  
Sarò pai zòveni un forestier,  
No' lori a mi.

15     Carghi dei sogni dei me vint'ani,  
Vedarò i burci partir ancora,  
Carghi dei sogni dei me vint'ani,  
Dal Piave al mar.

20     Cussí che in ultimo mi no' starò,  
Coi altri vèci intorno al fògo,  
Cussí che in ultimo mi no' starò  
A dir «noialtri...».

E a un dei tòsi che andarà via,  
Voltando i òci de nòvo al porto,  
E a un dei tòsi che andarà via,  
Ghe darò el cuor.

v. 2. non voglio morire tra gente straniera.  
vv. 5-8. dentro le pietre che hanno innalzato sulle rovine (quelle della prima guerra mondiale, combattuta furiosamente sul fronte del Piave), cercherò le vecchie case.

v. 9. *pai zòveni*: per i giovani.

v. 10. che guarda dove gli altri passano.

v. 12. non loro per me.

vv. 13-16. vedrò le barche (*burci*, dialetta-

le per «burchi»), cariche dei sogni dei miei vent'anni, partire ancora dal Piave verso il mare.

v. 18. con gli altri vecchi intorno al fuoco.

v. 20. *noialtri*: il pronome indica le conversazioni e i racconti abituali dei vecchi, che ricordano i tempi della loro giovinezza.

v. 21. *tósi*: ragazzi.

v. 22. *i òci*: gli occhi.

## 10.8 Eugenio Montale

### Ossi di seppia

#### *In limine*

Il componimento messo «sulla soglia» (appunto *In limine*) già nella prima edizione degli *Ossi* (1925) è stato scritto nel 1924 e, come indicherà l'autore in una lettera a Giacinto Spagnoletti del 25 agosto 1960, intendeva «essere la summa o il congedo di tutto il resto»: la sua natura introduttiva è evidenziata anche graficamente dal carattere corsivo. La parola poetica si inserisce qui subito entro l'immagine dell'*orto*, che evoca tanti giardini e orti della tradizione, e in primo luogo i più recenti «orti conclusi» dannunziani (cfr. la lirica *Hortus conclusus* in T9.6). La chiusura dell'*orto*, limitato da un *erto muro*, qui si pone anche come immagine della chiusura in se stessa di un'esistenza separata dal mondo, priva di senso e di identità: prigioniero, come ogni essere umano, di questa *rete*, di questa mancanza di senso, il poeta si rivolge ad un *tu*, presenza costante nella poesia di Montale, che volta per volta può indicare una figura femminile, un essere umano fraterno, il lettore solidale ecc. È possibile comunque che il *tu* in questione sia qui dell'attrice Paola Nicoli, la stessa interlocutrice di *Crisalide* e di *Casa sul mare*, poesie a cui questa è fortemente collegata; ma Rosanna Bettarini ha dimostrato come il destinatario femminile (dichiarato da Montale come lo stesso di *Incontro*, *Stanze* e *Casa sul mare*) sia già qui quello di «Annetta», che ricomparirà nella *Casa dei doganieri*, e che «nascosta sotto *Arletta*, o sotto il toponimo di *Annecy*, o sotto il semplice monosillabo esclamativo *Ah!* e sotto quello che dio vuole, è stata per più di mezzo secolo, da un capo all'altro del Libro, una perpetua crittografia, una parola sotto la parola, un ipogramma permanente».

A questo *tu*, comunque, a questa presenza umana la voce poetica annuncia la possibilità di un'uscita, di una conquista di vita, di un riconoscimento di senso (già indicati all'inizio dall'immagine del *vento*). Questa possibilità si dà però come qualcosa di misterioso, di improbabile (il *fantasma che ti salva*): il poeta stesso sa di non poterla attingere, ma ardentemente invita l'interlocutore a procedere, a cercare comunque di uscire da quella *rete*, di andare comunque al di là; rimasto prigioniero, avrà almeno

Un "io"  
prigioniero

Un "tu" a cui  
si augura la  
liberazione

la consolazione di vedere libero quel *tu*. Si tratta di un'appassionata preghiera, il cui linguaggio si appoggia (specie nel lessico) su di una serie di preziosi riferimenti letterari, che danno al lettore l'impressione che la voce poetica venga come da lontano, da un *io* come avviluppato nel *reliquiario* di cui al v. 5.

Così si può seguire lo svolgersi delle quattro strofe, pur considerando che nel discorso resta un margine di ambiguità, e che dunque non tutto è immediatamente parafrasabile:

I motivi delle quattro strofe

1. il vento annuncia l'irrompere possibile della vita nel luogo chiuso di un'esistenza prigioniera di memorie rapprese e morte, che è più *reliquiario* che orto;

2. in quello spazio chiuso si avverte il sommovimento della natura, un *frullo* che sembra trasformarlo in un *crogiuolo* dove si espandono le forme originarie della vita;

3. al *rovello* che lacera chi è prigioniero si oppone la possibilità di procedere, di trovare, per caso, il *fantasma* che salva, mentre si affaccia l'immagine, subito cancellata, della vita che sarà;

4. se il destinatario a cui si rivolge riuscirà a fuggire, a trovare la salvezza, il poeta, pur rimanendo prigioniero, ne avrà comunque sollievo.

[EDIZIONE: Eugenio Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980]

METRO: 4 strofe di 5 (la prima e la terza) e 4 versi (la seconda e la quarta). La struttura è più libera nelle strofe di 5 versi, composte da endecasillabi, alternati a qualche settenario: una rima lega il primo e il quinto verso, e nella terza strofa anche il secondo e il quarto (AbCBA). Le quartine, composte di soli endecasillabi, hanno invece uno schema di rime tradizionale: ABBA nel primo caso, ABAB nel secondo.

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

v. 1. **Godi**: è forse imperativo, ma interpretabile anche come indicativo presente: alla maniera del *Taci anima stanca di godere* di Sbarbaro (in *Pianissimo*, del 1914): cfr. qui a p. 516; **pomario**: voce preziosa e latineggiante per frutteto a pomi, già utilizzata da D'Annunzio, e associata significativamente a *orti conclusi* (per esempio in *Per la morte di un capolavoro*, in *Elettra*). È interessante notare come sin dall'adozione di questo termine venga introdotta una forma di partecipazione a una «liminarietà» concettuale e concreta: esso può evocare infatti, per asso-

ciazione fonica, il *pomerio*, che presso gli antichi romani era il terreno consacrato posto lungo la cerchia delle mura.

v. 5. **reliquiario**: termine anche questo già dannunziano: è l'urna dove si conservano le reliquie dei santi; indica, qui, un luogo ormai privo di vita, che conserva solo il ricordo di cose passate. Ma la prospettiva dannunziana (particolarmente dichiarata nella strofa successiva, con l'immagine del *grembo* della natura e del *crogiuolo*) viene di fatto capovolta: l'*orto concluso* è valorizzato solo nel suo riempirsi di *vento* giunto dall'esterno.

Il frullo che tu senti non è un volo,  
ma il commuoversi dell'eterno grembo;  
vedi che si trasforma questo lembo  
di terra solitario in un crogiuolo.

Un rovello è di qua dall'erto muro.  
Se procedi t'imbatti  
tu forse nel fantasma che ti salva:  
si compongono qui le storie, gli atti  
scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete  
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!  
Va, per te l'ho pregato, - ora la sete  
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...

v. 6. **frullo**: è il rumore che fanno gli uccelli quando si alzano in volo all'improvviso; qui è riferito, probabilmente, al vento, e in genere al rumore segreto della natura.

v. 9. **crogiuolo**: recipiente usato per fondere metalli; qui il termine appare però in un senso figurato, di sapore dannunziano, indicando il darsi di una profonda trasformazione, di un rimescolio, forse di una nuova germinazione dell'essenza delle cose e della vita.

v. 10. **rovello**: rumore continuato e fastidioso; ma anche: travaglio, lacerazione interna; per alcuni interpreti si tratterebbe solo di un diminutivo di *rovo*, indicherebbe quindi un «piccolo rovo», immagine anche questa della chiusura dell'orto.

v. 11. **Se procedi**: non è chiaro se si tratta di procedere nel *pomario* o di andare al

di là, fuori di esso.

v. 12. **fantasma che ti salva**: immagine che appartiene alla tipologia montaliana del *miracolo* (enunciata per esempio nella lirica *Forse un mattino andando*, v. oltre): ovvero, di quel «fatto che non era necessario» (dice altrove Montale), quell'evento inaspettato che - come ribadito nei *Limoni* - ci metta «nel mezzo di una verità».

v. 14. **scancellati**: la «salvazione» è quella degli atti già cancellati di continuo nell'eterna mutazione del presente, che sempre deve decadere per dar luogo al *futuro*. Solo il *miracolo*, insomma, può svelare quella *verità* che sola ricomponne il nesso del passato col futuro.

v. 18. **ruggine**: qui la metafora indica i caratteri difficili, sgradevoli e angosciosi dell'esistenza.

### I limoni

Questa poesia, iniziata nel 1921 ma conclusa dall'autore solo alla fine dell'anno seguente, è la prima della prima sezione, *Movimenti*, degli *Ossi di seppia*, e vi si pone come un testo programmatico, vera e propria dichiarazione di poetica: vi si enuncia il rifiuto di una letteratura aulica ed estetizzante, di una poesia autorizzata ed ufficiale (*i poeti laureati*). Rispetto ai modelli carducciani e dannunziani, Montale propone un «abbassamento» della poesia: i limoni vengono qui a rappresentare un paesaggio e un linguaggio

Una dichiarazione di poetica

gio che si collocano sul piano della normalità quotidiana, una natura semplice e non idealizzata, nella quale acquistano rilievo i margini, gli scarti, le forme più dimesse. Si tratta del paesaggio consueto della Liguria, lo stesso di scrittori liguri dei quali la critica ha trovato varie tracce nella poesia di Montale (da Angiolo Silvio Novaro a Camillo Sbarbaro): e di fronte a questo paesaggio la lingua tende ad accostarsi parzialmente al parlato, anche in certi movimenti sintattici (come al v. 4: «Io, per me, amo le strade»), sebbene a livello lessicale non manchino forme preziose (come l'uso transitivo di *piove*, v. 17, *cimase*, v. 39, *s'affolta*, v. 40). D'altro canto, le due forme verbali con cui s'aprono la prima e la terza strofa (*Ascoltami* e *Vedi*) si rivolgono in tono colloquiale a un *tu* che resta indeterminato, come in *In limine*; stretto è più in generale il collegamento con quella poesia, attraverso l'immagine dell'orto e il tema della ricerca di salvezza, del possibile svelamento di una verità: alla «maglia rotta nella rete» della precedente poesia corrisponde qui «lo sbaglio di Natura», «l'anello che non tiene», capace di metterci «nel mezzo di una verità». Sono il silenzio e la pace degli orti dei limoni (e si noti che la parola *limoni* suggella sia la prima che la seconda strofa), come sottolineati dal loro *odore*, e il loro essere appartati, fuori dai luoghi del clamore pubblico, ad annunciare quella possibile rivelazione, a far scorgere per un attimo il significato profondo delle cose: la poesia si colloca così nel cuore di quelle esperienze di *epifania* che sono tipiche della grande letteratura europea di primo Novecento. Ma nel suo procedere si affaccia peraltro il sospetto che quella rivelazione sia solo un'illusione, che comunque si ripropone più volte, anche quando i *limoni* si affacciano improvvisamente nel cortile di una grigia e piovosa città: e il componimento si chiude con un provvisorio abbandono a quella illusione, con un suo dispiegarsi in un ritmo sonoro (le *canzoni* e le *trombe*: e non si dimentichi che il titolo della sezione indica proprio dei *Movimenti* musicali) e in una accensione luminosa (la *solarità*).

Questo lo svolgimento dei vari motivi nelle quattro strofe:

1. rifiuto delle piante dai nomi rari e preziosi e amore per i percorsi e le stradine marginali che portano agli orti dei limoni;
2. l'ascolto del sussurro dei rami e l'odore dei limoni danno *dolcezza* e pace;
3. in quei *silenzi* sembra improvvisamente rivelarsi l'*ultimo segreto*: si ha l'impressione di essere sul punto di trovare una *verità*, di collocarsi al suo centro; e ogni presenza umana sembra recare la traccia di una *disturbata Divinità*.
4. Questa *illusione* viene meno e si ritorna alla vita grigia della città, al *tedio* dell'inverno; ma se da un cortile interno si intravedono delle piante di limone, il *gelo del cuore* si scioglie e ci si abbandona alla loro musica solare.

METRO: 4 strofe di varia lunghezza, composte di endecasillabi, settenari, e altri versi composti (fra cui 5 martelliani: vv. 3, 4, 27, 28, 37), con un impianto rimico libero e spurio, ma molto denso: per esempio, nella prima strofa, i vv. 1, 2, 3, 5, 6, 9 sono legati da variabili assonanze, i vv. 4, 8, 10 da assonanza e rima: della stanza resta libero il solo v. 7, con *anguilla* (termine che diverrà assai significante in Montale: cfr. la lirica alle pp. 647-650) in posizione esterna.

Dove cercare  
la verità?

Lo svolgimento  
delle quattro  
strofe

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

Meglio se le gazzarre degli uccelli  
si spengono inghiottite dall'azzurro:  
più chiaro si ascolta il susurro  
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,  
e i sensi di quest'odore  
che non sa staccarsi da terra  
e piove in petto una dolcezza inquieta.  
Qui delle divertite passioni  
per miracolo tace la guerra,

vv. 1-3. il riferimento polemico si rivolge in primo luogo, con ogni probabilità, a D'Annunzio, specie quello del *Poema paradisiaco*: ai modelli negativi di preziosità esteriore rappresentati da nomi di piante del tutto letterarie, il poeta contrappone, ancor prima del *per me* al v. 4, la seconda persona intima e imprecisata (a cui si rivolge la prima parola della lirica, *Ascoltami*) e un tono programmaticamente colloquiale.

v. 4. *per me*: «quanto a me»: con «passaggio marcatamente oraziano» (Spagnolletti); *riescono*: sboccano, vanno a finire (forma vicina al parlato).

v. 5. *fossi*: fossati.

v. 6. da notare il giro sintattico del verso montaliano, sinuoso e ricco d'inversioni: in questo caso, il soggetto (postposto) è *i ragazzi* (che catturano anguille in pozzanghere); e si noti l'*enjambement* tra i vv. 5 e 6.

v. 7. *sparuta*: «piccola e magra» (oppure: «rara»); l'*anguilla* riveste un carattere tutto particolare nel bestiario montaliano (e uno dei racconti di *Farfalla di Dinard*, *Il bello viene dopo*, ne racconta presenza e vicissitudini, nel paesaggio adolescenziale del poeta): a tal proposito, cfr. la poesia da *La bufera e altro* (p. 647).

v. 8. *ciglioni*: argini, margini dei fossati.

v. 10. *mettono*: «immettono, conducono» (ancora nel registro prossimo al parlato).

v. 11. *Meglio*: rispetto ai luoghi frequentati dai *poeti laureati*; *gazzarre*: «frastuono festoso». Si tratta, con l'*inghiottite* del verso successivo, di uno splendido esempio di sinestesia del primo Montale: l'azzurro colore del cielo *inghiotte* i suoni degli uccelli.

v. 13. *susurro*: notare la forma più preziosa, con una sola *s*.

v. 14. è qui presente un'eco dantesca, da *Purgatorio*, XXVIII, 7: «un'aura dolce, senza mutamento», riverberata anche nella *dolcezza inquieta* del v. 17.

v. 15. ancora una sinestesia: *i sensi* (le essenze, quasi endiadi con *odore*) sono retti ancora dal precedente *si ascolta* (intendi: «si sentono meglio le essenze degli odori»).

v. 17. «suscita nel petto una inquieta dolcezza»; *piove* («suscita») ha valore transitivo (ha per soggetto *odore*); ma è possibile che qui si ricalchi Dante, *Purgatorio*, XVII, 25: «piovve dentro l'alta fantasia» (dove *piovve* è intransitivo).

v. 18. *divertite*: deviate, distolte, rimosse (in un senso dunque arcaizzante e già dantesco); intendi: «qui miracolosamente cessa la lotta (*guerra*) provocata dentro l'animo dalle passioni distolte».

20 qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza  
ed è l'odore dei limoni.

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

30 Lo sguardo fruga d'intorno,  
la mente indaga accorda disunisce  
nel profumo che dilaga  
quando il giorno piú languisce.

35 Sono i silenzi in cui si vede  
in ogni ombra umana che si allontana  
qualche disturbata Divinità.

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo  
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra  
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.

v. 26-29, questa serie rientra nella casistica del *varco*, dichiarata anche da *In limine*, con la «maglia rotta nella rete / che ci stringe» (cfr. p. 617). È da notare quanto questa sola possibilità di salvezza, la possibilità di un approdo al flusso vitale a cui è possibile accedere una volta rotte le maglie della *rete* della banale esistenza, sia riposta solo in un errore: *uno sbaglio di Natura*, qualche momento in cui la vita si blocca (*il punto morto del mondo*), un meccanismo inceppato (*l'anello che non tiene*), un *filo* aggrovigliato che improvvisamente si disbroglia (per la metafora del *filo*, che evoca l'immagine classica del filo d'Arianna, si veda anche *La casa dei doganieri*, v. II, qui a p. 635).

v. 31. *la mente ... disunisce*: si tratta dell'attività analitica svolta dalla mente scientifica, denunciata dalla filosofia contingenti-sta francese (che Montale teneva ben presente) in quanto inabile a giungere al *segreto* delle cose, a metterci «nel mezzo di una verità» (che risiede invece nel *profumo* del crepuscolo, nel languido disfarsi del giorno, indicato nei due versi successivi).

v. 36. *disturbata*: il segno divino che in mez-

zo ai *silenzi* può scorgersi in ogni *ombra umana* (che viene vista allontanarsi e svanire nell'illanguidirsi del giorno) ha qualcosa di irregolare, di deviato, reca in sé la traccia di quello *sbaglio di Natura*; si noti come *disturbata* richiami un altro aggettivo che indica deviazione, disagio, *divertite* del v. 18.

v. 37. *l'illusione manca*: viene a cadere l'illusione di rinvenire *l'anello che non tiene*, e di raggiungere così la *verità*.

v. 38. *città rumorose*: se qui la città sembra allontanare la rivelazione della *verità*, occorre però ricordare che è proprio lo spazio urbano quello in cui piú spesso ha luogo l'esperienza dell'epifania novecentesca (e sin dalla sua fondazione, nella Parigi di Baudelaire: cfr. CANONE EUROPEO, tav. 196): il tema del tedio e del fascino della vita urbana, essenziale in Baudelaire, aveva avuto una presenza essenziale in Rebora e in Sbarbaro, due poeti di cui in questi versi si può sentire qualche suggestione.

v. 39. *cimase*: i cornicioni in cima alle case ed ai palazzi; la rima *cimase/case* è ripresa dal Pascoli dei *Canti di Castelvecchio* (*Addio!*), probabilmente con la mediazione del Gozzano de *La Signorina Fe-*

40 La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolla  
il tedio dell'inverno sulle case,  
la luce si fa avara – amara l'anima.  
Quando un giorno da un malchiuso portone  
tra gli alberi di una corte  
45 ci si mostrano i gialli dei limoni;  
e il gelo del cuore si sfa,  
e in petto ci scrosciano  
le loro canzoni  
le trombe d'oro della solarità.

*licita*, 19-22 (cfr. T9.8). Qui però tutto si tonalizza, come sempre in Montale, in un complesso sistema di assonanze (che contempla anche *rumorose* e *malchiuso*).

v. 40. *s'affolla*: «s'infittisce» (forse con riferimento alla nebbia); termine già usato da D'Annunzio, nonché da Pascoli.

v. 42. da notare la serie paronomastica in *a*: in una struttura chiastica, ove – in corrispondenza di *avara – amara –*, il primo membro (*la luce*) corrisponde ad *anima*.

vv. 43-44. è forse qui possibile notare la presenza del «mistero pregnante» e dell'«immobilità silente della gran pittura metafisica di quegli stessi anni» (Forti); *corte* è forma corrente per «cortile».

v. 46. riferimento al *disgelo* primaverile

(qui, come nel v. 42, a un oggettivo dato fisico corrisponde immediatamente uno stato d'animo soggettivo).

vv. 47-49. «i limoni, trombe dorate annunziatrici del sole, c'inondano il cuore col suono delle loro canzoni». Viene qui introdotto un altro elemento della cosmologia montaliana degli *Ossi di seppia*: è il mito «mediterraneo» della *solarità*, trattato come accecamento, rinsecchimento, arsurra (e, già in *In limine*, come *sete*), ma anche come *gloria* (nella lirica *Gloria del disteso mezzogiorno*). Nell'ultimo verso si può riconoscere un'eco da una poesia di Stéphane Mallarmé, la *Prose (pour des Esseintes)*: «L'or de la trompette d'Été», «L'oro della trombetta d'Estate» (Ferraris).

### Non chiederci la parola

Datata 10 luglio 1923 è la prima lirica della sezione *Ossi di seppia* che dà il titolo al libro: in una lettera ad Angelo Barile del 10 agosto 1924 Montale la definisce «chiave di volta» dei brevi componimenti (indicati come *rondels*, piccole partiture musicali) che costituiscono la sezione, e manifesta l'intenzione di porla alla fine come «conclusione e commento». Messa invece all'inizio, essa vale come definizione programmatica dell'inappartenenza su cui si basa il fare poetico, nel quadro della piú generale negatività della conoscenza e della condizione esistenziale e storica, sottofondo teorico e «filosofico» degli *Ossi di seppia*. Il tono assorto e pacato dell'argomentazione, svolta alla prima persona plurale come invito a un *tu* a non chiedere all'arte e alla poesia di dare parole sicure, di offrire risolutivi modelli di vita, ha fatto di questa poesia una delle piú celebri del Novecento: emblema della negazione di ogni falsa verità, di ogni ideologia e di ogni comportamento troppo convinti di sé, troppo ignari dei limiti di ogni verità e di ogni modello umano; e proverbiale è or-

Una dichiarazione programmatica: ciò che la poesia non può dare

mai l'immagine dell'uomo che se ne va sicuro, che non si ferma a guardare la propria ombra, che vive tranquillamente convinto del valore del mondo e del proprio io (simile all'*ilare gente codarda*, alla *civil risma di eroi dei Frammenti lirici* di Rèbora: cfr. pp. 507-512). La conoscenza, il comportamento possono essere solo negativi: e la poesia offre loro solo «qualche storta sillaba e secca come un ramo». Questa negatività è evidenziata dal ripetersi in anafora del *Non* all'inizio della prima e della terza quartina (con i sinonimi *chiederci* e *domandarci*) e dalla ripetizione (evidenziata dal corsivo al v. 12)

METRO: 3 quartine di versi di varia lunghezza: decasillabi, endecasillabi, e versi composti perlopiù sulla base del martelliano (settenario doppio ma anche settenario+ottonario oppure ottonario+settenario) o dell'endecasillabo (come il v. 7: settenario+quinario, quest'ultimo sdruciolato per giunta), più un verso (il sesto, quello centrale) interpretabile secondo la scelta delle cesure, come novenario o decasillabo, rimati (se si tiene conto della rima tra *amico* e *canicola*: una rima ipermetra che prescinde dall'ultima sillaba della parola sdruciolata *canicola*) ABBA CDdC EFEF.

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato  
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco  
lo dichiari e risplenda come un croco  
perduto in mezzo a un polveroso prato.

5 Ah l'uomo che se ne va sicuro,  
agli altri ed a se stesso amico,  
e l'ombra sua non cura che la canicola  
stampa sopra uno scalcinato muro!

10 Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.  
Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

v. 1. *squadri*: scruti, indagini, esami attentamente.

v. 3. *lo dichiari*: «lo riveli, lo renda noto»; *animo* diventa poi soggetto del successivo *risplenda*; *croco*: è il fiore dello zafferano, dai petali d'un giallo sgargiante, quasi fosse il colore della «verità» risaltante nel prato brullo.

v. 7. *canicola*: la grande calura estiva (o, alla lettera: il periodo della sua massima intensità). *L'ombra* corrisponde ai lati oscuri e insondabili dell'animo umano, e rinvia al tema mitico della scissione tra il soggetto e la sua ombra, che ha avuto una delle più celebri incarnazioni nel racconto del tedesco Adalbert von Chamisso (1781-1838), *La meravigliosa storia di Peter Schlehmil*

(1814): esso chiama in causa la consistenza stessa dell'identità, ma anche l'ignoto alle sue spalle, il *nulla* di *Forse un mattino*, ignoto agli «uomini che non si voltano» (cfr. p. 625); il *muro*, che evoca i muretti molto presenti nel paesaggio campestre della Liguria, è presenza costante nella prima poesia di Montale (si vedano qui quello di *In limine* e quello di *Merigiare*).

v. 10. *sì*: bensì; ma invece (sottinteso: *domandarci*); «L'allitterazione della *s* e l'iperbato (con nome a separare i due aggettivi) raddoppiano il sentimento di difficoltà espressiva e di riduzione a un linguaggio minimo, capace di dire la disarmonia nel rapporto tra io e mondo» (P. Cataldi e F. d'Amely).

### Merigiare pallido e assorto

Questa poesia è la più antica tra tutte quelle comprese in *Ossi di seppia*: la sua prima redazione risale al 1916; nella redazione definitiva, prima che nel volume del 1925, fu pubblicata sulla rivista «Il Convegno» nella primavera del 1924. L'attraversamento di un paesaggio campestre nella calura dell'estate si svolge qui attraverso una vera e propria sospensione del soggetto lirico: tutti gli atti e le sensazioni sono dette entro una successione di infiniti, dall'iniziale *Merigiare* fino all'ultimo *seguitare*. La percezione di un paesaggio percorso da una inquieta vitalità si dà attraverso l'ascolto e l'osservazione, come nel tentativo di scoprire il segreto di una natura, che però si impone con la sua estraneità: la vita si risolve nel ritmo monotono della passeggiata campestre, limitata da quel muro che sembra come indicare il limite stesso della possibilità (e si noti come il *rovente muro d'orto* dell'inizio sia ripreso alla fine nell'immagine più lacerante, che sembra come ferire, della *muraglia* con i suoi *cocchi aguzzi di bottiglia*). Moltissime sono le suggestioni letterarie, specialmente da Pascoli, di cui si riprende il vocabolario botanico, zoologico, onomatopoeico; e «soprattutto pascoliane appaiono la serie delle percezioni minime, la tecnica delle analogie naturali e delle allitterazioni, la sillabazione ritmica del verso» (Bonfiglioli), con tante parole e immagini come *pruni*, *schiocchi*, *veccia*, e con la tipica situazione della campagna d'estate. Ma non manca la presenza di D'Annunzio, di Gozzano o di poeti liguri come Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (cfr. 9.7.10.), a cui risale in primo luogo il nesso *orto-muro-mare*; e si possono scorgere (come mostrano le rime) anche suggestioni dal Dante più aspro ed espressionistico.

METRO: 3 quartine di novenari, decasillabi ed endecasillabi, di cui la prima e la terza in rima baciata, la seconda in rima alternata, più una strofa di 5 versi (un novenario, due decasillabi e due endecasillabi) che rimano in *-aglia*, *-iglia*, con al centro rima imperfetta in *-aglio*. Sono dantesche le rime seguenti: nella prima strofa *sterpi/serpi* (*Inferno*, XIII, 37-39); nella seconda *formiche/biche* (*Inferno*, XXIX, 64-66); nella terza, *scricchi/picchi* (*Inferno*, XXXII, 26-28-30).

Merigiare pallido e assorto  
presso un rovente muro d'orto,  
ascoltare tra i pruni e gli sterpi  
schiocchi di merli, frusci di serpi.

v. 1. *Merigiare*: «trascorrere il meriggio»; v. soprattutto D'Annunzio, per esempio: *L'Isotteo*, *Ballata ottava*, 1: «Merigiava quel re, sotto il pomario», o *Il Fuoco*, parte I, 3: «Né colui che meriggia profon-

dato nella messe matura sotto la canicola». Ma «il riscontro più diretto è forse con Boine, *Frantumi* 113: «È così bello a volte merigiare, all'ombra d'un carrubbo in faccia al mare» (Mengaldo).

Nell'ascolto  
del paesaggio