

La *suite* ci è conservata da un manoscritto per Bianca Messina (cfr. LPM 121) e dalla fotocopia dello stesso donata da Francesco Messina a Vanni Scheiwiller, senza la data, che si ricava dalla prima edizione Einaudi, in cui Montale dichiara che *Mediterraneo* risale al 1924. Dedicato «a Bobi B[azlen]» nell'edizione Gobetti, poi solo «a Bobi» in quelle di Ribet e Carabba (Montale, che conosce il giovane triestino nell'inverno 1923-24, deve a lui la scoperta di un mondo nuovo, ricco di stimoli culturali sconosciuti, tra cui quelli offerti da Svevo), il poemetto è formato da nove componimenti, per un totale di duecentoventicinque versi. Si tratta di una «mareggiata», secondo l'espressione usata dal poeta a proposito dell'analoga *suite* delle *Occasioni, Tempi di Bellosguardo*, che in quella raccolta si trova collocata, anche strutturalmente, nella stessa posizione di *Mediterraneo*, dopo e "contro" l'equivalente degli «ossi» brevi che è rappresentato dai *Motetti*: «La poesia di *Tempi di B.* doveva essere il pendant di *Mediterraneo*; una mareggiata, ma stavolta "umanistica". Il moto sorpreso come segreta immobilità» (cfr. SM² 1512). Il senso di queste parole si spiega con un'altra dichiarazione di Montale, che descrivendo la sua prima raccolta afferma che «conteneva poesie che uscivano fuori dalle intenzioni che ho descritto, e liriche (come *Riviere*) che costituivano una sintesi e una guarigione troppo prematura ed erano seguite da una ricaduta successiva o da una disintegrazione (*Mediterraneo*)» (SM² 1480): da questa idea di ricaduta e disintegrazione non bisogna allontanarsi se si vuole comprendere il senso intrinseco del ciclo. La critica si è variamente esercitata su queste pagine di poesia, fornendone interpretazioni contrastan-

ti: da Contini (1933, pp. 5-6), che legge in *Mediterraneo* una «prosa riflessiva intorno al simbolo stesso dell'indifferenza», e fa il nome di Heine con la sua *Nordsee* (del resto la cultura tedesca ha pure i suoi debiti con l'ideale e mitico Mediterraneo», come nota Montale a proposito di Goethe, cfr. SM² 1072), a Ferrara (1977), che punta alla scoperta di una dialettica fra slancio cosmico e miseria esistenziale che l'acqua del mare bergsoniano come simbolo della vita che si oppone alla morta parola, a Gioanola (1977; 1988), nel quale trova spazio l'interpretazione psicanalitica del mare come «super-io moralistico»; da Polato (1973), che avanza una rischiosa quanto improbabile lettura marxista del mare-padre come emblema della società industriale e di massa, a Luperini (1984a; 1984b), che ha fornito forse l'analisi più viva e più completa del poemetto, formulando la nota ipotesi di un intreccio di suggestioni culturali di area triestina (Svevo) e francese (Valéry e Lautréamont) che portano alla consapevolezza di quella crisi di identità che attanaglia l'uomo "nuovo" novecentesco. Il mare è allora un «modello irraggiungibile di identità». Interpretazioni più recenti hanno portato ulteriori contributi: in particolare, quella di Frare (1997), che riconosce nel mare-padre gli attributi della divinità e vede in *Mediterraneo* un consapevole «auto da fé» del poeta, che nel poemetto «porterebbe a tema, ricorrendo alle forme oblique dell'intertestualità, [...] l'allontanamento di Adamo dal paradiso terrestre e il recupero della Grazia» (p. 86), appoggiandosi anche al VII canto del *Paradiso* dantesco, in cui si tratta del peccato originale e della redenzione. Sotto il profilo intertestuale il gioco è rischioso, perché, a differenza di quanto accade nei testi della prima sezione e negli «ossi» brevi, le influenze più diverse si intrecciano senza portare ad alcun riscontro decisivo: la Bibbia, Dante, i francesi (a quelli citati aggiungerei il Maurice de Guérin "scoperto" da Laura Barile e, per parte mia, Jean Pellerin e qualche nota baudelairiana), gli italiani (oltre a Svevo e all'inevitabile D'Annunzio, interessano le occorrenze linguistiche di un Linati), l'inglese Shelley, tutti

sembrano collaborare alla costruzione del complesso edificio equoreo di *Mediterraneo*. È però impossibile rintracciare un autore privilegiato da Montale, anche se il motivo ulissaeo raramente abbandona il poeta della *Commedia*, e per Ioli (1980, pp. 54 ss.) il «padre» di *Mediterraneo* è proprio lui, l'autore di cui sempre Montale ha «cercato il volume». Il problema dell'interpretazione non si può in ogni caso sciogliere per questa strada, se è vero che nella *suite* il poeta voleva prima di tutto «esprimere [...] l'empito, il fragore del ma-

1. Qualche esempio: il mare «Antico», «diverso / e insieme fisso» (seconda sezione), rimanda al primo dei *Canti di Maldoror* di Lautréamont: «Vieil océan, tu es le symbole de l'identité: toujours égal à toi-même. Tu ne varies pas d'une manière essentielle, et si tes vagues sont quelque part en furie, plus loin, dans quelque autre zone, elles sont dans le calme le plus complet. Tu n'es pas comme l'homme» (Luperini 1984b, p. 50); tutta la quarta sezione arieggia certi passaggi di Valéry, *Charmes, La Pythie* 181-190 («Entends, mon âme, entends ces fleuves! / Quelles cavernes sont ici? / Est-ce mon sang?... Sont-ce les neuves / rumeurs des ondes sans merci? / Mes secrets sonnent leurs aurores!»), e patente è il debito, ravvisato da de Feijter (1994, p. 96), tra la *suite* e l'*Eupalinos* valeriano; Barile (1998, p. 160) suggerisce l'accostamento con un passo del *Centaure* di Maurice de Guérin, il poeta proromantico morto giovanissimo dopo aver scritto due poemi in prosa (oltre a quello citato, *La Barchante*) e un diario, che Montale conosceva bene («Leggevo Maurice de Guérin», ricorda nell'*Intervista immaginaria*, in *SM*² 1481): «Lasciato l'amore per l'impeto, [...] e raccolto in un assoluto riposo, gustavo senza turbarmi il dono divino che stava diffondendosi in me. La calma e le ombre presiedono al segreto incanto del sentirsi vivi. Ombre che abitano gli specchi di queste montagne, devo alle vostre cure l'educazione nascosta che mi ha così vigorosamente nutrito... Quando scesi dal vostro asilo alla luce del giorno, vacillai e non le rivolsi il saluto, perché si impadronì di me con violenza, ubriacandomi come avrebbe fatto un liquore»; gli «aerei templi» del quarto movimento sembrano eredità shelleyana, dall'*Ode to the West wind* 29-34, «Thou who didst waken from his summer dreams / the blue Mediterranean, where he lay / lulled by the coil of his crystalline streams, // beside a pumice isle in Baiae' bay, / and saw in sleep old palaces and towers / quivering within the wave's intenser day...»; il tema della condanna subita ad opera del mare si interpreta grazie alle parole e i versi citati da Montale nella sua recensione a Jean Pellerin, scritta nel 1926: «Pellerin senti il meccanismo universale, la vanità d'ogni gesto, l'identità finale di ogni distinzione. "C'est la loi, l'ordre, le lien! / J'obéis. Nul n'échappe"» (*SM*¹ 101); infine, il moto «nemico» del mare (e tutto il quinto movimento) ricorda il *Baudelaire di L'homme et la mer*, che dichiara lo stato di «lutteurs éternels, [...] frères implacables» dell'uomo e del mare.

re... [...] far sentire l'ambientazione, le rocce strapiombanti sulle onde marine, e il vorticare, lo schiumeggiare delle acque» (*Biografie al microfono*, in *SM*² 1614): come tutti i celebratori del mare che l'hanno preceduto, e quindi con lo stesso ineludibile bagaglio linguistico.

Intanto, va ristabilita una verità fondamentale che per l'acquisizione del senso non si può eludere: il mare, che secondo quanto nota Luperini (1984b, pp. 64-5), riprendendo alcune teorie di Neumann, rappresenta un aspetto dell'«uroboros», l'unione indifferenziata di padre e madre, nel *Mediterraneo* di Montale non accoglie la nozione tipicamente materna dell'acqua come *amnios*, ma rappresenta a livello fantasmatico essenzialmente il padre; soltanto come padre lo designa il poeta e paterno è il rapporto che si crea con esso (in questo senso, davvero all'*eros* del mare femminile dannunziano si sostituisce l'*ethos*, come nota Gioanola 1977, p. 64); la relazione materna è quella stabilita con la terra, non tanto perché così vuole la scissione di tipo freudiano, quanto perché solo nel mare l'io cerca e riconosce la sua legge, solo dal mare ammette una censura superegotica, mentre la terra è luogo del *δαίμων*, dell'istinto, delle pulsioni primarie. Il motivo accidioso, che è legato alla terra, di fronte al mare diventa l'elemento che porta il soggetto allo scacco esistenziale, alla «rancura»: la terra è demonica, allucinatoria, passiva, il mare è concreto, reale, attivo. Dalla terra l'io lirico subisce un *fascinus* che produce la poesia meridiana, dal mare un «ammonimento» che spinge verso un inno scomposto e fallimentare, perché la terra seduce e invischia, il mare seduce ma respinge. Quindi, dramma dell'identità sì, ma duplice: negli «ossi» brevi si racconta il tentativo di non cadere prigioniero della terra, soccombendo all'accidia, nel poemetto il tentativo di avvicinarsi al mare, entrando finalmente nella vita attiva; da questa tensione di forze contrapposte nasce, ancora, l'unica poetica possibile, quella dell'«inter-mezzo», che significa lontananza dal mare serbando, sulla terra, il suo ricordo. A questo punto, la lettura in chiave religiosa di Frare è persuasiva, a patto che non la si trasformi in lettura fideistica: come in tutti gli *Ossi*, anche in *Mediterraneo* c'è una componente trascen-

dente di grande importanza, che tuttavia si stenta a ricondurlo al percorso dell'antica fede cristiana del giovane Eugenio, soprattutto dopo la lettura di quel che precede. È importante non estrapolare la *suite* dalla raccolta cui appartiene, ma leggerla dentro questa raccolta e in posizione dialettica rispetto ad una parte di essa. Il Mediterraneo come paese originario ha ragione di essere perché si contrappone all'«inferno in terra» raccontato negli «ossi» brevi; perché alla legge della necessità imposta dalla terra sostituisce la legge dell'«essere»: è quindi una parentesi impossibile, una rievocazione nostalgica del mondo sognato, che si inserisce tra le irte «scaglie» della vita in cammino, facendo sperare ma alla fine negando il riscatto esistenziale e poetico. Più che Adamo e Cristo, qui c'è Ulisse, anzi «l'ateismo sorridente e disperato del novissimo Ulisse» (sono parole di Montale per Svevo nella *Presentazione* scritta nel 1926, cfr. *SM* 98), se per ateismo si intende la mancanza di Dio, quella mancanza che spinge verso un ostinato dialogo con il «deus absconditus» della teologia negativa. Quindi *Mediterraneo* rappresenta un tentativo di superamento del «sistema» filosofico costruito secondo la spigolosa architettura dell'«osso» levigato e ridotto ai minimi termini: un'anti-ontologia, fondata sulla pratica dell'indifferenza, e un'anti-gnoseologia, fondata su quella dell'ignoranza. Adesso, Montale tenta la suprema ricerca di un opposto nesso di «virtute e canoscenza», solcando le acque finora soltanto intraviste «tra frondi». La prima strofe, che per gli esegeti ha di solito generico valore di introduzione, stabilisce invece il fondamentale punto di raccordo con i testi precedenti: quel mare che tante volte trapela dalle maglie dei versi, come visione sfuocata, splendore inconsumato contro le esalazioni del demone terrestre, adesso fa sentire per la prima volta la sua voce. Il soggetto rialza il viso², si

2. È sintomatico che inizialmente accenni al «mio capo reclinato»: Frare (1997, p. 89), nell'ambito dei richiami al canto dantesco del «peccato antico» (*Par.* VII), ricorda il v. 15, «mi richinava come l'uom ch'assonna», ma il particolare è forse dovuto piuttosto alla memoria del quarto *Spleen* di Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Quand le ciel bas et lourd* 19-20, «et l'Angoisse atroce, despotique, / sur mon crâne incliné plante son drapeau noir», affio-

= nel mediterraneo
non compare il
motivo della
una "funzione" di
terrore deo

stacca dalla terra soggiogato dal richiamo marino, e a prece-derlo c'è la freccia delle ghiandaie, che indica la direzione (è già una «freccia d'Amore», come sarà quella dell'anguilla nella *Bufera*, ma con la minuscola). In pratica, *Mediterraneo* non è altro che la riproposizione di *Merigiare pallido e assorto*, e si concluderebbe allo stesso modo se non intervenisse un'inaspettata componente dinamica. Nel secondo passaggio, l'ebrezza rappresenta l'esito inevitabile dell'incontro con il mare: il poeta, Ulisse anti-eroico, è un «terreno bruciatto dal salino», che all'improvviso «si strappa» dalla propria nolente terzestrà (il movimento verrà drammatizzato nell'immagine della pietra della terza sezione) per offrirsi all'acqua, supremo emblema del volere (il mare è il polo magnetico della vita attiva, della *voluntas*, che attira la passività della terra: vengono in mente le parole di Dante, che in *Par.* III, 86-87 parlando della volontà di Dio la definisce «quel mare al qual tutto si move / ciò ch'ella cria e che natura face»), anche se «in tua presenza impietro» (II, 9)³. Il ricordo di quello che gli sta alle spalle, però, non lo abbandona: la casa pro-

rante anche nei *Limoni* e altrove. La posizione del poeta all'inizio della *suite* è quella che contraddistingue l'io narrante di quasi tutti gli «ossi» brevi, e la «stazione» fisica designa chiaramente, come in Baudelaire, quella psichica, segnata dal male dell'*acedia*. Il movimento successivo presenta invece una sorprendente affinità con Carducci, *Odi barbare, Una sera di San Pietro* 16 ss: «grave l'afa stringeva l'aër, la marina, le piante. / Io levai gli occhi al sole [...] / Gracchiarono i pavoni schermendomi tra i melograni, / e un vipistrello spero passommi radendo su 'l capo» (nello stesso testo si trova anche l'aggettivo montaliano *sghembo*, riferito ai voli delle rondini).

3. Con «impietrato» della sezione quarta, v. 21, è l'unica occorrenza del verbo in tutto Montale, sicuramente di ascendenza dantesca (da *Inf.* XXXIII, 49: «io non piangea, sì dentro impetra»). «La pietra esprime un modo di reazione del figlio di fronte alla rivelazione [della legge di essere, tempo e morte svelata dal mare] e il simbolo della massima resistenza dell'esistente di fronte alla corrosione del tempo» (Gioanola 1977, p. 66). L'immagine non può non rievocare l'eterno archetipo meduseo che percorre la letteratura, e che qui giova leggere nella chiave fornita da Paul Bourget per Amleto e Amiel, nell'emblematico saggio intitolato *La maladie de la volenté*: «Sa destinée est devant lui, comme une tête de Méduse. L'épouvante le pétrifie à ce spectacle» (P. Bourget, *La maladie de la volenté*, in Id., *Essais de psychologie contemporaine*, Plon, Paris 1912, II, p. 289).

Esplora
come costruiti
nuzi a recc
A, al suo pas
DEUS ANS
KBAL
(ARIGO,
TURZA

erco)
della stua
di avocam
DARIA, dei es

tettiva, che è «là nel paese dove il sole cuoce / e annuvolano l'aria le zanzare», visione fuggevole ma magnetica di una «petrosa Itaca» cui non si può sostituire il paese sognato, non è un accenno casuale. A quel luogo accogliente, e all'aspra natura terrestre insidiata dal demone meridiano, viene a opporsi l'«alto mare aperto» in cui l'io spera invano di potersi «mettere», l'altro paese che allontana da sé («sbatti sulle sponde / [...] le inutili macerie del tuo abisso») proprio di cui vive la terra, il residuo, il ciottolo, la «reliquia di vita», la crosta delle apparenze⁴. Il gioco delle contrapposizioni continua con l'apertura del terzo passaggio sugli «aridi greppi» e il «gocciare / del tempo inesorabile»⁵, che disegna lo scosceso pendio del monte e la dura legge della «ruota», mentre nel mare resta solo l'essenza, e la sua fluidità vince la «dura materia» (III, 16) che fa da schermo al mondo ve-

4. Per la fondamentale immagine del «patire dei sassi» si veda anche la quarta sezione, vv. 19-21, «un ciottolo / róso sul mio cammino, / impietrato soffrire senza nome», ma soprattutto le immagini di sofferenza della natura «mineralizzata» di *Spesso il male di vivere*. All'anti-ontologia dell'indifferenza si contrappone ora l'ontologia che riconosce nell'essere superiore del mare-padre, ovvero nel fatto stesso che «egli è», la giustificazione delle «lacrimae rerum». Vistoso il debito con Amiel, che nel diario del 23 giugno 1855 scrive: «Non combatto più, non voglio più, non desidero più, sono diventato una pietra che soffre» (*Diario intimo*, introduzione di M. Ciampa, Città Nuova, Roma 1992).

5. Il verbo *gocciare* (per il quale si veda anche *Arsenio* 39-40, «goccia trepido / il cielo») è un portato dantesco, con gli esempi di *Inf.* XIV, 113 («una fessura che lagrime goccia») e XXXIV, 54 («gocciava 'l pianto e sanguinosa bava»), e di Dante mantiene qui la drammaticità, fatta salva la mediazione di Pascoli, *Myricae*, *I gattici* 8, «gocciare il pianto in cuor mi sento», e *Il nunzio* 8-10, «E cadono l'ore / giù giù, con un lento / gocciare», segnalato da Bonfiglioli (1962, p. 221). L'immagine, cui si accompagnano quelle di *Crisalide* 17-18, «ecco precipita / il tempo, spare con rusucchi rapidi», e della citata *Casa sul mare* 4 ss., «Ora i minuti sono eguali e fissi [...]». Un giro: [...] / altr'acqua, a tratti un cigolio», acquista ulteriore complessità nelle *Occasioni*, *Notizie dall'Amiata* II, 25-26 («Oh il gocciolio che scende a rilento / dalle casipole buie, il tempo fatto acqua»), fino a sciogliersi, amaramente ironica, nel *Diario del '71 e del '72*, *I primi di luglio* 7-10: «Meglio affrontare il tempo quando è folto, / mezza giornata basta a sbaraccarlo. / Ma ora ai primi di luglio ogni secondo sgoccia / e l'idraulico è in ferie».

ro, accoglie le canne che si tendono non più alla «serenità che non si ragna» (*Il canneto rispunta i suoi cimelli*), ma alle onde che riscattano (III, 18-22). Dopo la pausa estatica della quarta sezione, riservata alle immagini del «paese incorrotto»⁶ e alla contestuale scoperta della «legge severa» delle acque, nel quinto momento l'ostilità del mare porta a guardare di nuovo la dura realtà geologica della terra, nella quale si scopre la natura pietrosa della vita stessa, la sua realtà di deiezione e pure la tenacia con cui continua a riprodursi⁷. Ecco che compare la figura della «pianta / che nasce dalla devastazione», per la quale è inevitabile il richiamo alla ginestra di Leopardi; è pianta che si oppone al girasole, ovvero è la contorta pianta dell'io lirico e non quella salvifica della donna.

contemplazione in esame

6. Sono «architetture / possenti campite di cielo», perché viste dalle grotte: in *Zibaldone* 171 Leopardi evoca «il piacere ch'io provava sempre da fanciullo, e anche ora nel vedere il cielo ec. attraverso una finestra, una porta», poiché talvolta l'anima «desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi», che attraverso l'idea del limite, «naturalmente» umana, suggerisce quella dell'infinito (osservazioni analoghe si trovano negli *Appunti e ricordi del* 1819). Lo squarcio visionario che si apre in questo passaggio di *Mediteraneo* nasce proprio dall'emozione del cielo visto «dentro» la pietrosa architettura delle grotte: l'infinito, che non ammette individualità perché non ammette limite (è la lezione che si raccoglie dalla *Metafisica* di Aristotele ai *Prolegomeni* di Kant), viene suggerito all'individuo dal suo contrario. Così, anche la luce, il legame che passa tra l'uomo e l'oggetto visibile, è caratterizzata dal limite: non si dà luce se non c'è ombra. La «troppo luce» montaliana rappresenta proprio il superamento del limite, superamento che annienta l'uomo.

7. L'emblema di questa condizione è il rottame, con numerosi esempi negli scrittori di area ligure noti al poeta, da Barile («Rottami» è il titolo del gruppo di poesie pubblicate nel 1925 su «Le Opere e i Giorni», e poi entrate in *Avventure*) a Boine (da «rottami» a «frantumati» il passo è breve), da Linati («altri rovinamenti parevano là a attenderci, altre liriche di rottami, altre epopee di stempiati diroccamenti», *Portovenere* 17) a Sbarbaro («alla vertigine m'abbandono rottame alla deriva, come chi è al riparo», *Scampoli* 201), con le varianti del sughero (e non si dimentichi che *Rottami* è il primo titolo di *Meriggiare*). La fonte prima dell'immagine degli *Ossi* è D'Annunzio, *Alcyone*, *L'ala sul mare* 1-2 («Ardi, un'ala sul mare è solitaria. / Ondeggia come pallido rottame»), rispetto al quale Montale, attraverso la mediazione dei «compagni di strada», opera un addensamento di significato. Il rottame è chiaro correlativo oggettivo dell'«animo informe» di *Non chiederci la parola*.

Avremo poi le fronde della magnolia «Derelitte sul poggio / [...] e più ancora derelitte le fronde / dei vivi che si smarriscono / nel prisma del minuto» delle *Occasioni*, *Tempi di Bellosguardo* II, 1 ss.: la pianta-vita respinge alla fine ogni tentativo di razionalizzazione, secondo la lezione del modernismo e della teologia negativa šestoviana (Rosada 1983, p. 9).

A questo punto si chiude la prima parte del poemetto, quella dedicata agli stessi temi degli «ossi» brevi, e inizia, con la sesta sezione, la zona in cui il motivo esistenziale si mescola con quello dell'ispirazione e della gloria poetica (soprattutto nel sesto e ottavo passaggio). È il momento meno persuasivo, nel quale l'affiorare della riflessione metaletteraria produce singolari «secche retoriche». Montale non è un uomo di mare, neppure poeticamente; non è, per intenderci, il D'Annunzio di *Maia* o il Whitman delle *Leaves of grass*; non è affatto disposto ad abbandonare «this steady unendurable land, / [...] the tiresome sameness of the streets, the sidewalks and / the houses, / [...] to sail, and sail and sail!», come desidera Whitman (*A Song of Joys* 153 ss.), e lo sforzo di identificazione con il padre mare, che dovrebbe coincidere con il possesso di una nuova poesia (una vera poesia di stampo whitmaniano), appare inevitabilmente frustrato dall'impossibilità di essere «a swift and swelling ship full of rich words, full of joys» (*A Song of Joys* 161). La nave, anzi il «trealberi», è lontana sulle onde e inattingibile per chi la guarda in *Fuscello teso dal muro*. Fino ad ora il poeta ha raccontato la terra che siede di fronte al «gorgo», il proprio attaccamento ad essa che è anche condanna – senza espiazione; adesso tenta un «canto» che non può che apparire dubitoso, intonato com'è alla voce discorde di un padre del quale non sa raccogliere l'insegnamento. Si è pur detto che le sue alchimie questo poeta, come il Rousseau letto da Starobinski, se le cerca nell'acqua-specchio di pozzi e fontane (in *Cigola la carrucola e Vasca*), o nell'«acqua limpida / scorta per avventura tra le pietraie d'un greto» (come in *Ripenso il tuo sorriso*). Nel mare, che non a caso viene sempre contemplato «in limine», nel cavo di una grotta, sul litorale, all'ombra di un pino affacciato sull'acqua, prende corpo una vena più canora, più spiegata e

Sezione: Ossi

forse meno limpida, che costituisce l'unica vera zona «lirica» in senso tradizionale, della prima raccolta. Ecco allora l'affollarsi delle dichiarazioni di poetica («parole senza rumore / che teco educammo nutrite / di stanchezze e di silenzi», VI, 24-26; «altri libri occorrevano / a me, non la tua pagina rombante», VII, 20-21; «salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono, / [...] Ed invece non ho che le lettere fruste / dei dizionari, [...] / lamentosa letteratura», VIII, 7 ss.; «Non sono / che favilla d'un tirso», IX, 21-22); il crescere della consapevolezza artistica che spinge verso l'autoinserimento nella tradizione culta dei Parini (con le citate parole che «teco educammo nutrite / di stanchezze e di silenzi», VI, 25-26, secondo il suggerimento foscoliano), dei Carducci (quello più ruvido, cui non sarebbero dispiaciute le «donne pubblicate» e gli «studenti canaglie» di VIII, 16 e 20), dei D'Annunzio (tra «api ronzanti» e «pagina rombante», VI, 19, VII, 21), l'abbondanza delle citazioni classicheggianti, di solito più calibrate, la pesantezza di certi versi così lontani dal secco splendore degli «ossi» brevi («Oh la favola onde s'esprime / la nostra vita, repente / si cangerà nella cupa storia che non si racconta!», VI, 13-15; «Non ho che queste parole / che come donne pubblicate / s'offrono a chi le richiede; / non ho che queste frasi stancate / che potranno rubarmi anche domani / gli studenti canaglie in versi veri», VIII, 15-20; «Non sono / che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato», IX, 21-23). D'altra parte è questa la zona in cui si aprono autentici squarci di quella poesia fisica e metafisica che fa coincidere il dramma della temporalità con la consapevolezza del possibile riscatto offerto dalla gloria poetica, verso la quale è diretto forse il vero «auto da fé» di un autore che rinuncerà tardi a credere alla funzione salvifica della parola. Anzi, questa fiducia, che sorregge le complesse forme delle *Occasioni* e della *Buferia*, negli *Ossi* sembra trovare solo all'interno della «sinfonia» marina la sua dispiegata e anche scomposta affermazione. Per la prima volta le rime «tintinnano», e la loro cura da parte dell'apertamente è un fatto di severa e rischiosa educazione; e anche la mente di chi non ha avuto «la mente che decide e si deter-

ma» (VII), ma pure non ha rinunciato a «divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore» («Altro fui: uomo intento che riguarda / in sé, in altrui, il bollire / della vita fugace – uomo che tarda / all'atto, che nessuno, poi, distrugge. / Volli cercare il male / che parla il mondo», VII, 6-11⁸), riceve la sua controversa giustificazione nella scoperta che «nulla so rimpiangere» (VII, 22). Il passaggio prepara l'agnizione finale, dove il vero senso dell'*ex-sistere* fuori del Paese⁹ si svela

8. Lo spirito conoscitivo che anima questa dichiarazione è diverso rispetto a quello di *Ciò che di me sapeste* 15-16 («Il fuoco che non si smorza / per me si chiamò: l'ignoranza»), ma soprattutto a confronto della situazione psicologica di *Spesso il male di vivere*, dove il male, piuttosto che essere cercato con determinazione, semplicemente «si incontra». Frare (1997, p. 95) sottolinea la dimensione di «concupiscenza del sapere» che acquista questo assunto, ma importa situarlo nell'ambito di un «miracolo negativo» in cui, come osserva Orlando (1994a, p. 1002), il motore dell'indagine è il «capriccio», la volontà individuale che va alla ricerca di «tutto ciò che di straordinario, di problematico, di indeterminato vi è nell'esistenza», secondo le parole di Šestov. L'ambivalenza montaliana si situa proprio in questo nodo: da una parte il poeta è consapevole del guasto prodotto dal rifiuto dell'ignoranza, che in qualche modo ha provocato il sollevarsi ostile della natura, come immaginosamente dice Rensi proprio in questi anni («quando con ciò si ebbe ro viventi che con la sola esistenza della loro ragione commisero l'enorme pazzia di non essere più semplice natura [...]»; quando così si compì, secondo la profonda interpretazione di Leopardi, quell'alzarsi della ragione sopra l'istinto che è ciò che la Bibbia adombra con la leggenda del peccato originale, [...] come al tocco della verga magica d'un incantatore malefico, si sollevò dal fondo della natura, sinora indifferente e tranquilla perché non faceva che essere senza vedersi essere, il nembro delle contraddizioni, degli assurdi, delle incomprensibilità, del male, del peccato, delle ingiustizie e crudeltà naturali», *Interiora rerum* 125); dall'altra è geloso del dono dell'«incantatore malefico» e lo ritiene segno di distinzione oltre che di condanna. Montale inizia da qui a sperimentare quella «cognizione del dolore» che Gadda come nota Contorbias (1999, pp. 97-8), riconoscerà in lui, offrendo agli *Ossi di seppia* una chiosa che non potrebbe essere più perspicua: «La Lidurgia terrestre ed equorea e lo spunto da cui muove la poesia di Montale: e divien simbolo nell'attuazione della conoscenza e nella consumazione del dolore» (cfr. l'articolo del 1932, *Poesia di Montale*, in Gadda, 1932, p. 766).

9. L'*ex-sistere* che si traduce nell'immagine della «fiumana del vivere», per la quale si accoglie il ricordo dantesco di *Inf.* II, 208, «la fiumana ove 'l mar non ha vanto» (diversa l'accezione del termine in *Purg.* XIX, 100-101, «Intra Siestri e Chiaveri s'adima / una fiumana bella»), dove *fiumana*, secondo l'interpretazione degli antichi e di molti moderni, è il mare delle pas-

nell'accettazione del destino, nella resa al circolo eterno di vita-morte, e la consumazione si riconosce come persistenza: è un motivo che, destinato a naufragare nei gorgi stessi del Mediterraneo – per affiorare talvolta nello svolgimento dei testi che lo seguono nell'ordine della raccolta –, riemergerà definitivamente nella poesia sacrificale della *Bufera*.

Dal punto di vista metrico, sebbene ogni componimento abbia una sua autonomia è possibile leggere nella *suite* di *Mediterraneo* un organismo omogeneo e abbastanza compatto, in cui si alternano due ritmi versali diversi ma in qualche modo complementari: da un lato la misura breve dei settenari, ottonari e novenari, dall'altro quella canonica degli endecasillabi, che trascinano con sé altri versi più lunghi, e spesso si saldano al settenario secondo il più classico schema di distico della lirica italiana – lo stesso poeta sembra considerare questo ciclo meno sperimentale e meno “libero” rispetto a testi come *I limoni*, *Falsetto*, *Riviere*, e segnato da qualche inibi-

sioni che travolgono l'uomo, più terribili e pericolose del mare reale (così il Buti: «fiumana è più che fiume, cioè allagazione di molte acque, e sospinge chiunque entra in esso»). È un'immagine che ricorre in molti testi cristiani, da Agostino a Caterina da Siena, e trova la sua più celebre codifica forse nella prefazione verghiana ai *Malavoglia* («e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate...»). Quanto al Paese, si tenga presente che la figura lirica dell'interlocutore di *Mediterraneo* è quella di un *desdichado*, celebre personificazione nervaliana con cui Montale identificherà se stesso anche nell'omonima poesia del *Diario del '71 e del '72*. Le parole dedicate dal poeta a Nerval in uno scritto del 1951, *L'esilio terrestre di Nerval*, rievocano in modo davvero straordinario l'atmosfera di questi versi: «La pazzia, in questi casi, spiega tutto e non spiega nulla. “Fino ad oggi nulla ha potuto guarire il mio cuore *qui souffre toujours du mal du pays*”: questa frase potrebbe servire da epigrafe all'opera di Nerval e comporre l'epitaffio più bello per la sua tomba: il poeta la scrisse nel suo paese tanto amato, a Mortefontaine, nel Vallese. I due soldi trovati in tasca, le crisi di pazzia spiegano dunque la fine di Nerval; o non piuttosto la fretta di raggiungere il paese senza nome dal quale Nerval, *el desdichado*, il derelitto, si sentiva esiliato?» (SM¹ 1241-2).