

Spesso il male di vivere ho incontrato:  
era il rivo strozzato che gorgoglia,  
era l'incartocciarsi della foglia  
riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio  
che schiude la divina Indifferenza:  
era la statua nella sonnolenza  
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

5

1-4. *Il male di vivere*: la sofferenza determinata dall'esistenza. il rivo strozzato che gorgoglia: con significativa ripresa di un luogo dantesco («quest'inno si gorgogliava nella strozza», *Inf.* VII, 125). *riarsa*: rimando al tema dell'aridità, tipico negli *Ossi*. *stramazzato*: crollato a terra stremato.

5-8. *prodigio*: è il tema del miracolo, dell'eccezione di salvezza, del fatto non necessario. *che*: compl. oggetto. *la divina Indifferenza*: soggetto; da intendere qui come il superiore distacco del moderno saggio disincantato (la maiuscola personifica, con metodo dannunziano, una entità tuttavia contrapposta all'attivismo atletico del sepeuomo), benché Montale stesso abbia, molti anni dopo, ripreso ironicamente questo passaggio riferendosi proprio agli dei: «differire non è indifferenza. / Questa è soltanto degli Dei» («Si deve preferire...», in *Diario del '72*). *la statua nella sonnolenza del meriggio*: rimando alla condizione umana con doppia attenuazione di vitalità, quella dovuta alla pietrificazione e quella legata al libro sonnolenza. Il «meriggio» è l'ora caratteristica del primo vitale montaliano. *falco alto levato*: minimo ma rilevante esito del conclusivo (con l'apparizione di un rapace), anche in forza dell'«evasione» dalla gabbia metrica e dal sistema delle rime, nonché della concentrata allitterazione dei gruppi *al e to*, in presenza di tre a toniche di seguito e di triplice omoteleuto.

76

*Ciò che di me sapeste...*

Incerta la datazione (ma non si esce dalla forbice 1922-24), e incerto molto altro di questo componimento, fra i più bi-strettati del libro ma anche il primo che raccolga gli spunti sparsi altrove per tentare un disegno diretto della propria fisionomia individuale. Incerta, innanzitutto, la destinazione, che se non altro l'uso del «voi» e la parola chiave «ignoranza» spingono tuttavia a riconoscere nella medesima donna di «*Tentava la vostra mano la tastiera...*», e cioè in Paola Nicoli (per la quale, cfr. *In limine*), destinataria poi anche di *Crisalide*, a sua volta segnata dall'uso della seconda persona plurale e dal bisogno, qui e lì ben inciso nell'*explicit*, del gesto altruistico, di dono o addirittura di sacrificio etico.

Ben novecenteschi (e montaliani) sono il tema dell'identità incerta e quello dello scambio fra ombra e corpo, per esempio più volte presente in Pirandello. Il motivo dell'«ignoranza» di sé e dell'incertezza circa la sostanza della propria individualità è già in «*Non chiederci la parola...*», dove fra l'altro la strofe centrale introduce il tema dell'«ombra», in quel caso ignorata da un comune passante. Qui il motivo si complica di un paradosso tipico degli *Ossi*: l'ombra, cioè l'apparenza, dell'io è tutto ciò che si può saperne, e coincide dunque con la sostanza; così che il mondo della verità profonda, a un passo a pena dalle apparenze, forse in realtà non esiste o non ha più modo di essere raggiunto. Per questo donare la propria ombra vuol dire donare se stesso.

**METRICA** Cinque quartine di vari metri, parisillabi e im-parisillabi, dal quinario al novenario: un quinario (v. 8),

77

due senari (vv. 6 e 20), tre settenari (vv. 1, 12, 14), dieci ottonari (vv. 2-5, 7, 9-11, 13, 15), quattro novenari (vv. 16-19). Rime incrociate nella terza strofe, alternate nelle altre. Ipermetra è la rima «falòtico : vedrò».

Ciò che di me sapeste  
non fu che la scialbatura,  
la tonaca che riveste  
la nostra umana ventura.

Ed era forse oltre il telo  
l'azzurro tranquillo;  
vietava il limpido cielo  
solo un sigillo.

O vero c'era il falòtico  
mutarsi della mia vita,  
lo schiudersi d'un'ignita  
zolla che mai vedrò.

1-4. *la scialbatura*: l'intonaco; cioè l'apparenza esteriore. La metà forata verrà poi mutata nelle tre successive della «tonaca», della «scorza» e dell'«ombra». *umana ventura*: la vicenda della vita.  
5-8. *era*: c'era. *oltre*: al di là. *telo*: la stoffa della «tonaca», volendo restare dentro la figuratività già attiva; una tenda che chiuda la visiva dell'esterno, ammettendo una immagine nuova. *vietava*: impedisce. *il limpido cielo*: come «l'azzurro tranquillo» che precede della lude alla visione rasserrenata di quanto sta «oltre» l'ostacolo della propria relatività. *un sigillo*: la chiusura in se stessi; soggetto.  
9-12. *O vero c'era*: da collegarsi a «Ed era» che apre la strofe precedente, ma, qui, come realtà certa e non soggetta al «forse». *falòtico*: bizzarro; voce rara e letteraria derivata dal francese *foliot*. *lo schiudersi... vedrò*: il progressivo maturare di un destino che però non conoscerò mai. «Ignita zolla», cioè «blocco» della bruciato, annuncia il tema del «fuoco che non si smorza» fra strofe successiva, quasi alludendo a un'implicita equivalenza fra

Restò così questa scorza  
la vera mia sostanza;  
il fuoco che non si smorza  
per me si chiamò: l'ignoranza.

Se un'ombra scorgete, non è  
un'ombra – ma quella io sono.  
Potessi spiccarla da me,  
offrirla in dono.

struttura terrestre (fuoco nelle viscere e crosta raffreddata) e natura del proprio carattere (profonda e bizzarra vita interiore e scorza esterna; ovvero sostanza e ombra). Il tema del fuoco quale equivalente dell'interiorità è già in altri testi della sezione; si pensi almeno a «i nostri animi arsi // in cui l'illusione brucia / un fuoco pieno di cenere» di «Non rifugiarti nell'ombra...» e al «mio terreno bruciato dal salino» di «Portami il girasole...». (13-16. *così*: dato che ciò che sembrava doversi «schiudere» non si sarebbe mai schiuso. *l'ignoranza*: della mia vera natura profonda, della mia identità al di là della «buccia» esterna. 17-20. L'ombra contiene infine l'identità vera – o almeno l'unica identità possibile – del soggetto; e quella egli vorrebbe donare alla destinataria, in un implicito intenso gesto d'amore che unisca i due destini a costo di sacrificare il proprio; esattamente come nella conclusione di *Crisalide*, dove fra l'altro compare pure il tema del fuoco. *spiccarla*: staccarla, quasi raccogliendola come si coglie un fiore.

Là fuoresce il Tritone  
dai flutti che lambiscono  
le soglie d'un cristiano  
tempio, ed ogni ora prossima  
è antica. Ogni dubbiozza  
si conduce per mano  
come una fanciulletta amica.

Là non è chi si guardi  
o stia di sé in ascolto.  
Quivi sei alle origini

Momento minore ma esemplare (risalente forse al 1923) di una fase di identità fra soggetto e mondo che sta alle spalle della crisi che costituisce la grande scoperta e il motivo centrale degli *Ossi*. È sospeso il tempo, se «ogni ora prossima / è antica»; è annullata la gerarchia spaziale, dato che il «Là» due volte ribattuto in apertura strofica può trascorrere nel «Quivi» dello stacco conclusivo; sono assenti le esitazioni e i dubbi esistenziali che lacerano il soggetto montaliano di altre fasi (cfr. vv. 5-7 e 8-9), ed è di conseguenza assente la necessità di compiere scelte («decidere è stolto»); non c'è infine bisogno di un'identità individuale (di un «volto»). È la premessa su cui si staglia la crisi successiva; premessa ben collocata in un paesaggio marino tra mitico e arcaico, con il Tritone e un tempio cristiano. Diversamente riguardato, è un momento raffigurato da alcuni altri testi, quali «*Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...*» e «*La farandola dei fanciulli sul greto...*»; e di cui soprattutto i primi movimenti di «*Mediterraneo*» e *Fine dell'infanzia* narrano la crisi.

METRICA Due strofe, di sette e sei versi; la serie di settenari è interrotta solo dal novenario che chiude la prima strofe. Tre serie di rime esposte: ai vv. 3-6, ai vv. 8-12 e ai vv. 9-11-13. Interna la rima «antica : amica» (vv. 5-7).

*Portovenere*: paesino sulla riviera ligure, difficilmente raggiungibile a quei tempi («Noi ci andavamo in barca. [...] Per andare a Portovenere bisognava mandare una lettera parecchi giorni prima. [...] Non c'era neanche la luce elettrica»: intervista a G. Dego, 1985, p. 22).

1-7. *Là*: a Portovenere. *fuoresce*: esce fuori; da legare a «dai flutti». *il Tritone*: il referente immediato sarà il torrente Tritone che sfocia appunto a Portovenere; con però un rimando anche al mito greco, nel quale i tritoni sono semidivinità metà pesce metà uomo. *cristiano tempio*: la chiesa di San Pietro, edificata sulla costa (e per questo lambita, nelle soglie, dal mare), nel luogo dove si riteneva fosse stato collocato un tempio di Venere (da cui il nome della località). L'uso del sostantivo «pagan» «tempio» ha qui, oltre che l'aura di un rimando classicistico (come «dubbezza» e «fanciulletta»), la funzione di cooperare all'annullamento delle pertinenze spazio-temporali, sprofondando nel mito i dati evocati nel testo. *ogni ora... antica*: tutto ciò che è presente ha il fascino dell'antico; cioè passato e presente coincidono. *dubbezza*: incertezza, dubbio. *si conduce... amica*: non provoca ansia e smarrimento, né impone il suo potere paralizzante.

8-13. *Là... ascolto*: come «l'uomo che se ne va sicuro» di «*Non chiederci la parola...*», in un luogo siffatto nessuno sente il bisogno, moderno si potrebbe dire, di esercitare l'introspezione, cioè di verificare un'identità personale che vi è inutile. *sei*: la seconda

e decidere è stolto:  
ripartirai più tardi  
per assumere un volto.

So l'ora in cui la faccia più impassibile...

È questa (composta probabilmente nel 1924) una delle poesie più barbariane degli *Ossi*: per la condizione perigrinante del soggetto, per l'ambientazione cittadina in mezzo alla folla ignara, per il primo piano sulla improvvisa crisi d'ansia che attraversa l'io.

Nella prima quartina si assiste al repentino naufragio di quell'indifferenza già promossa in «*Spesso il male di vivere...*» a unico rimedio contro il dolore, e, di conseguenza, all'erompere dell'angoscia interna. Decisiva è poi la dimensione sociale, che attualizza il tema, leopardiano e romantico, del conflitto individuo-società. Tale conflitto si esprime quale inadeguatezza della parola rispetto ai suoi interlocutori sociali e rilancia la necessità delle nuove forme espressive già proposte in «*Non chiederci la parola...*»: qui il silenzio o il canto singhiozzante dei due versi ultimi, li «qualche storta sillaba»; in «Mediterraneo» sarà il «balbo parlare».

**METRICA** Due quartine in cui quattro endecasillabi (i primi due versi nella prima strofe, i due centrali nella seconda) si associano a versi più lunghi (due alessandrini nella prima, due dodecasillabi nella seconda strofe). Le rime collegano le strofe, con schema ABAC CBDD (B è rima imperfetta). Significativa la rima interna «traversata : svelata», prolungata nella quasi rima «affollato» e nelle consonanti «tradite» e «secreto».

persona è impersonale. *decidere*: tema invece angoscioso in altri testi montaliani, e per esempio in «Mediterraneo», VII («*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...*»);  
9. *ripartirai... volto*: solo una volta lontano dal luogo mitico e folioso, l'io avrà di nuovo bisogno di un'identità individuale.

So l'ora in cui la faccia più impassibile  
è traversata da una cruda smorfia:  
s'è svelata per poco una pena invisibile.  
Ciò non vede la gente nell'affollato corso.

Voi, mie parole, tradite invano il morso  
secreto, il vento che nel cuore soffia.  
La più vera ragione è di chi tace.  
Il canto che singhiozza è un canto di pace.

3

1-4. *la faccia*: quella, ovviamente, del soggetto lirico. *traversata*: attraversata. *cruda smorfia*: dolorosa contrazione; il colore espressionistico della definizione (rafforzato dalla rima imperfetta «smorfia : soffia») si ritrova anche nell'equivalente successivo «morso / secreto», che avrà, rispetto alla «smorfia», la funzione di causa.

5-8. *tradite*: rivelate; ma con una ovvia connotazione negativa. *Invano*: perché la comunicazione è destinata a fallire. *il morso secreto*: il tormento nascosto, cioè l'angoscia profonda. *il vento... soffia*: la passione interna dei sentimenti, forse anche con un implicito rimando alla «bufera infernal» del V canto dell'*Inferno*, evocato anche dalla rima baciata conclusiva. *La più vera ragione... pace*: la sentenza epigrammatica conclusiva rivendica il valore del silenzio e di modalità di espressione singhiozzanti, elegiache cioè. Solo così è possibile ancora, per i poeti, aspirare alla ragione e alla pace. Vale la pena di sottolineare la prossimità di questo atteggiamento con la poetica crepuscolare (quella soprattutto di Corazzini, a sua volta protesa a valorizzare l'etica del silenzio) e la sua valenza invece palesemente antidannunziana.

## Gloria del disteso mezzogiorno...

Confortato da una probabile datazione (19 novembre 1923), questo "osso" spicca intanto per l'apprezzamento dell'autore: «il migliore per me, l'unico anzi che mi piaccia davvero» (in una lettera ad Angelo Barile del 12 agosto 1924). Insieme al successivo forma poi un dittico della felicità, qui presentata nell'attesa, lì non sottraibile alla minaccia e alla perdita; in ogni caso leopardianamente inafferrabile quale bene presente.

Il tema del meriggio riarso e l'affidamento della massa ma responsabilità ad alcuni oggetti esemplari, anche in forza della nominalizzazione sintattica, ne fanno poi un modello dei motivi più vitali del libro e del loro significato personalissimo più che del dannunzianesimo denunciato per esempio da Mengaldo.

Lo splendore del meriggio estivo, abbacinante e riarso, genera come altre volte un misterioso sentimento di inquietudine e di minaccia; tuttavia qui l'attesa del futuro della pioggia e del tramonto basta a promettere una sobria felicità.

**METRICA** Tre quartine ruotanti attorno alla misura dell'endecasillabo (con ipometria al primo verso e ipermetria al penultimo: un decasillabo e un dodecasillabo, dunque, rispettivamente), sostituito in seconda e in quinta posizione dal novenario. Alternate sono le rime, secondo lo schema ABAB, CDCD, EFEF (C, D ed F sono consonanti); con rima ipermetra ai vv. 2-4 («alberi : falbe») e rima imperfetta al vv. 5-7 («greto : muretto»). Raffinato il gioco delle al-

litterazioni (cfr. p. es., al v. 9, «l'ArsuRA, in giRo», un MAq.  
tin pescatoRe», e, ai vv. 4 e 8, «fALBe»: «sciALBato»).

Gloria del disteso mezzogiorno  
quand'ombra non rendono gli alberi,  
e più e più si mostrano d'attorno  
per troppa luce, le parvenze, falbe.

Il sole, in alto, - e un secco greto.

Il mio giorno non è dunque passato:  
l'ora più bella è di là dal muretto  
che rinchiede in un occaso scialbato.

1-4. Ampio periodo nominale, così come gli attacchi delle due strofe successive: il mondo è innanzitutto un oggetto da descrivere. Questo *incipit*, solenne e abbacinato, incrocia diverse suggestioni. Sono stati segnalati in particolare un *incipit* dannunziano («Gloria delle città / terribili, quando a vespro...»: *Maia*, XVI, vv. 211 sg.) e uno di Roccatagliata Ceccardi ricordato da Montale stesso nell'*Intervista immaginaria* («Chiara felicità de la riviera / quando il melo si fa chiaro d'argenti / e...»: *Corrispondenze*, in *Sonetti e poemi*). *Gloria*: splendore. *disteso mezzogiorno*: il mezzogiorno nel suo diffondersi, ovvero nella sua pienezza. *non rendono*: non restituiscono, non fanno. *le parvenze*: le apparenze; soggetto di «si mostrano». *falbe*: giallo scuro tendente al rossiccio; l'aggettivo è usato da Pascoli e da D'Annunzio.

5-8. *Il sole... greto*: altra struttura nominale, che lascia accamparsi in primo piano gli oggetti con la loro forza. Qui è sottinteso «ci sono». *un secco greto*: il letto prosciugato di un torrente. *Il mio giorno... passato*: infatti il sole è alto. Non è forse necessario aggiungere qui, come hanno fatto alcuni commentatori, un rimando alla dimensione della vita nella sua interezza, quasi il poeta dicesse «sono giovane»; se non altro perché subito dopo dichiarerebbe aspettare il meglio dalla vecchiaia. *muretto*: referente significativo della poesia degli *Ossi*. Al di là di esso, evidentemente, il poeta aspetterà e godrà la sera. *rinchiude*: separa e isola. *occaso scialbato*: tramonto sbiadito. L'aggettivo «scialbato» vale propriamente «intonacato, verniciato» (cfr. in «*Ciò che di me sapeste...*» il sonetto titolato «scialbatura»), ed è usato da D'Annunzio in senso proprio.

L'arsura, in giro; un martin pescatore  
volteggia s'una reliquia di vita.  
La buona pioggia è di là dallo squallore,  
ma in attendere è gioia più compita.

Qui l'uso metaforico vale a rendere l'umiltà del tramonto felice contrapposta alla «gloria» del meriggio carico di attesa se non di minaccia.

9-12. *L'arsura, in giro*: tutt'intorno c'è aridità e calore. *Terzo attacco nominale*, rallentato dalla virgola. *un martin pescatore*: una delle numerose presenze ornitologiche degli *Ossi*, in questo caso mediata forse da *L'assenza gozzaniana*. *volteggia*: si aggira volando. *una reliquia di vita*: parvenza non meglio definita, forse un pesce da predare. L'espressione «reliquia di vita», di tenue ma efficace venatura ossimorica, accresce il senso di precarietà e di morte che grava su questo paesaggio assolato. *La buona pioggia... squallore*: dopo l'aridità verrà la pioggia ristoratrice. *ma in attendere... compita*: ma la gioia più piena sta nell'attesa. Gnome leopardiana, che valorizza l'attesa in se stessa. La «gioia» qui dichiarata si ricollega all'«ora più bella» della strofe precedente.

## Felicità raggiunta...

Se l'«osso» precedente considera la felicità che deve venire, questo (forse del 1924) si sofferma sulla «felicità raggiunta». La prima strofe accumula immagini di precarietà, invitando dunque chi ami la felicità a non sottoporla a sollecitazioni che essa non potrebbe reggere: un modo per confermare, da diverso punto di vista, la scelta dell'indifferenza altrove dichiarata. La seconda strofe espone invece una contraddizione che non è corretto eludere, leggendo in chiave solamente pessimistica una poesia piena di luminosità e di trepidazione: se non può essere perseguita quale obiettivo, tuttavia la felicità può giungere e scacciare la tristezza, determinando un turbamento dolce e pieno di inattesa vitalità; ma d'altra parte è pur vero che esistono dolori non redimibili, quale il semplice dolore infantile che sigilla il testo. Questa contraddizione tra pienezza della felicità e irredimibilità della tristezza non toglie valore alla felicità più di quanto ne illumini il carattere di dono gratuito e di epifania.

**METRICA** Due strofe di cinque versi con rime ABCAB DEDED (C è assonante con A, così che la prima strofe presenta anch'essa, sostanzialmente, un sistema di rime incrociate). Il ritmo endecasillabico è variato ma non turbato da due imparisillabi minori (un settenario è il v. 2, un novenario il v. 6) e da uno composto (il v. 8: endecasillabo più quinario piuttosto che settenario più novenario).

Felicità raggiunta, si cammina

per te su fil di lama.

Agli occhi sei barlume che vacilla,  
al piede, teso ghiaccio che s'incrina;  
e dunque non ti tocchi chi più t'ama.

5

Se giungi sulle anime invase

di tristezza e le schiari, il tuo mattino  
è dolce e turbatore come i nidi delle cimase.  
Ma nulla paga il pianto del bambino  
a cui fugge il pallone tra le case.

10

1-5. *per te*: a causa tua. *su fil di lama*: in equilibrio instabile, e non senza rischio di ferirsi. *Agli occhi... s'incrina*: la precarietà della condizione felice è espressa con due immagini adibite a sfere sensoriali diverse: una luce incerta quanto al vedere, una superficiale cedevole quanto al camminare (e dunque al tatto). Il «barlume» anticipa poi le insistenti immagini di luminosità della strofe successiva, mentre il «piede» si combina con l'immagine iniziale del camminare. *barlume che vacilla*: luce che oscilla, come sul punto di spegnersi perché colpita dal vento. *ghiaccio che s'incrina*: l'origine dell'immagine sarà senz'altro in Gozzano (*L'incrinatura*), da cui derivano anche le rime della seconda strofe, benché non manchino esempi pascoliani e dannunziani; il verbo «incrinarsi» ha d'altra parte larga fortuna in Montale quale espressione di fragilità e di pericolo. *non ti tocchi... t'ama*: chi ama di più la felicità non deve sollecitarla eccessivamente; essa è una presenza che, fissata in volto, si dilegua.

6-10. *se giungi*: nei casi in cui arrivi; «giungi» richiama «raggiunta» del primo verso. È qui implicitamente evocata la natura epifanica e non programmabile della felicità. *le schiari*: le illumini. *il tuo mattino*: la tua luce, con ripresa della metafora precedente. *dolce e turbatore*: portatore di turbamento piacevole. *i nidi delle cimase*: i nidi sotto i cornicioni. Unito alle immagini della luce e del mattino, questa presenza dei nidi evoca la stagione primaverile; e al tempo stesso lo sguardo, portato sotto i tetti dal richiamo ai nidi, sta per incontrare il pallone che fugge verso il cielo dei due versi seguenti: nella stessa direzione dell'immagine felice sta anche il segno del dolore. *paga*: ripaga, risarcisce.

89

## Il canneto rispunta i suoi cimelli...

Legato alla figura di Annetta (per la quale cfr. *Vento e bandiere*) e composto probabilmente nel 1924, forse su materiali precedenti, questo "osso" raccoglie i segnali tipici del mondo montaliano ai suoi inizi (il canneto, l'orto, l'ora meridiana estiva, il mare) e li protende verso soluzioni successive, segnate dal tema della donna assente e dai suoi indizi più o meno efficaci: eredità che verrà raccolta, entro gli *Ossi*, in altri componimenti arletiani (quali *Delta* e *Incontro*), e poi, al di là di essi, nel canzoniere d'amore delle *Occasioni*. Legata qui e altrove a figure del mito come Proserpina, Dafne ed Euridice, l'ispiratrice rivela anche in questo caso la sua «natura demonica e infera» (Arvigo).

Inutilmente il canneto mette i suoi bocci e inutilmente le piante dell'orto si protendono verso l'umidità vitale; domina l'afa estiva (prima strofe). Un repentino peggioramento del tempo scatena una tromba d'aria, che presto si disfa sul mare: segnali di inquietudine, di attesa e di minaccia (seconda strofe). L'assenza della donna toglie senso e compiutezza a tutte le cose, mentre tutto sembra aspettarla e soffrire dell'attesa. (terza strofe). Non sarà pretestuoso intuire, dietro le parvenze vegetali della prima strofe e dietro il loro anelito di vita, l'attesa umana del poeta. Né, dietro la scomposizione caotica e inquietante del mondo nell'ultima, il prevalere del punto di vista soggettivo.

Costruito, secondo la diagnosi di Mengaldo, tutto sui materiali pascoliani e dannunziani, questo testo ricava in

realità da varie direzioni (compreso il versante dialettale ligure) la concentrazione di voci rare, evidenziata anche dalla collocazione prevalente in fine di verso. L'effetto di oltranza verbale che ne deriva vale a garantire la natura antididillica del paesaggismo montaliano.

**METRICA** Tre quartine di endecasillabi, eccettuato il v. 6, settenario. Rime alternate (imperfetta è la rima ai vv. 5-7: «vacua : acqua»). Ricchissimo il tessuto fonico, con prevalenza di vocali chiare (a soprattutto) nella prima parte e della vocale scura u negli ultimi tre versi, allitterazione sulla liquida r nella prima strofe, ecc.; particolarmente significativa la rima interna «assente : presente».

Il canneto rispunta i suoi cimelli  
nella serenità che non si ragna:  
l'orto assetato sporge irti ramelli  
oltre i chiusi ripari, all'afa stagna.

Sale un'ora d'attesa in cielo, vacua,  
dal mare che s'ingrigia.

5

1-4. *Il canneto*: luogo canonico della poesia montaliana. *rispunta*: mette; eccezionalmente transitivo. *cimelli*: i nuovi getti. La voce, diminutivo di "cima", è del dialetto ligure (cfr. Casaccia s.v. "cimello"). *non si ragna*: non si annuola. Il verbo "ragnarsi" indica - in questa accezione - il formarsi della sottile trama delle nuvole (da "ragna" nel senso di "ragnatela" o di "rete per uccelli"). *l'orto*: personificato e dunque soggetto dell'azione di "sporgere" le nuove vegetazioni. *irti ramelli*: ramoscelli spinosi (o forse puntuti, diritti, protesi). *i chiusi ripari*: muretti, reti e altre protezioni che delimitano l'orto. *all'afa stagna*: nel caldo stagnante. 5-8. *Sale... s'ingrigia*: la forte sovrapposizione di astratto e di concreto, qui, rende il referente solo parzialmente significativo e sufficientemente: sopra il mare che si scurisce (diventa grigio) il cielo sembra pararsi a un evento risolutivo. *vacua*: vuota. *L'ora d'attesa* ha a che fare con il nucleo semantico della poesia, riguardando il bisogno di trovare un senso e di veder affiorare un'assente: è però un'at-



Un albero di nuvole sull'acqua cresce, poi crolla come di cinigia.

Assente, come manchi in questa plaga che ti presente e senza te consuma: sei lontana e però tutto divaga dal suo solco, dirupa, spare in bruma.

10

tesa destinata a essere frustrata. *Un albero di nuvole*: una formazione nuvolosa a forma di albero, probabilmente una tromba d'aria, che si innalza in prossimità del mare («cresce») e poi si distacca dal colpo; o forse addirittura una tromba marina, cioè un vortice d'acqua innalzato verso l'alto, come in *Corno inglese*. In questo caso divengono meglio comprensibili il verbo «sale» dell'attacco di strofe nonché la «crescita» e il «crollo» denunciati nel verso di chiusura: infatti la tromba marina si distacca lasciando crollare sul mare la grande quantità di acqua in precedenza innalzata verso il cielo. *come di cinigia*: come se fosse di cinigia. La «cinigia» è la cenere ancora calda, con faville accese. La citazione di un passaggio dannunziano sarà utile a valutare la riutilizzazione montaliana della fonte e, anche, la originalità del risultato conseguito: «Le nuvole basse e raccolte gli erano sopra come falde di cenere; che crollavano e si riformavano. Quando la linea dell'acqua tagliò il disco, parve che solo un cumulo di bragia rimanesse, covato, e fosse per estinguersi. Tutto fu cenere ineffabile» (*Forse che si*).

9-12. *Assente*: vocativo rivolto alla ispiratrice Annetta, assente perché «lontana» (v. 11): sprofondata nel ricordo o, stando alla costruzione «mitica» montaliana, morta. *plaga*: luogo circoscritto ma non ben identificato; letterario. *ti presente*: avverte il tuo arrivo imminente; o, forse meglio, ti sente presente. Fortissima la tensione con il vocativo iniziale. *consuma*: si logora; eccezionalmente intransitivo. *però*: perciò, secondo l'etimo latino («per hoc»). *dirupa dal suo solco*: esce dalla sua traccia. *dirupa*: scompare rapidamente (uso presente anche in Pascoli) o, meno bene (ma è la spiegazione del GDLI), cade giù violentemente. *spara in bruma*: si dissolve in nebbia. Nelle tre azioni conclusive si intravede ancora l'immagine della tromba marina di cui nella quartina centrale.

Forse un mattino andando...

Gli *Ossi di seppia* sono un libro parco di futuri, e parca ne è anche la sezione che dà titolo al libro; benché con tempi futuri si chiudano la raccolta (cfr. la conclusione di *Riviere*) e la sezione dei cosiddetti «ossi brevi» (cfr. «*Sul muro grafito...*»). Qui, tuttavia, c'è un testo per intero al futuro, che rovescia il *plazer* di *Quasi una fantasia*: all'attesa dell'incanto armonioso nel rapporto con la realtà che segna quel testo più antico si sostituisce qui il presagio angoscioso di un istante rivelatore in cui avverrà la scoperta del nulla. Il successivo risorgere dell'illusoria realtà consueta non potrà cancellare la scoperta, che il poeta dovrà chiudere in se stesso: gli altri uomini la ignorano e vogliono ignorarla.

Composta nel luglio 1923, è questa una poesia colma di suggestioni culturali, ma non per questo meno montaliana. Avviata da una segnalazione di Sanguineti, è stata largamente seguita la pista di debiti con Tolstoj e con l'esistenzialismo russo (Šestov); tutt'altro che improbabili. A questi rimandi se ne sono aggiunti molti altri, a Pirandello per esempio. Il tema della scoperta del nulla, d'altra parte, attraversa la cultura europea fra Ottocento e Novecento in modo profondo, così che non è sempre agevole distinguere i debiti dalla condivisione di un medesimo orizzonte culturale. Il legame con modelli più consueti per gli *Ossi*, come i liguri Boine e Sbarbaro, è pure stato sottolineato, per esempio da Marchi; e non paiono davvero i meno significativi, se si guarda, oltre che a coincidenze specifiche, alla situazione complessiva.

**METRICA** Due quartine a rime alternate, secondo lo schema ABAB, CDCD (A e D sono in quasi rima e B è ipermetra: «miracolo : ubriaco»), con vari metri: tre alexandrini (vv. 1, 6 e 7), due endecasillabi (vv. 3 e 4), due versi doppi (il v. 2 presenta un settenario + un ottonario, entrambi sdruccioli; il v. 5 un settenario + un ottonario piani), un verso, l'ultimo, di lettura controversa (verso non cesurabile informale secondo Antonello e Arvigo; un novenario sdrucciolo + un quinario, forse più correttamente, secondo altre letture). Accanto alle rime esposte, si segnalano una rima interna («s'accamperanno : inganno»), la ripresa paronomastica «aria : arida», l'allitterazione sulle dentali *l* e *t* e sulle liquide *l* e *r*, soprattutto nella prima quartina, l'enjambement destabilizzante nel nevralgico passaggio fra il v. 3 e il v. 4.

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,  
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:  
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro  
di me, con un terrore di ubriaco.

1-4. Per la situazione della quartina si veda questo brano dall'*Alceste* di Tolstoj (cap. XIX): «Immaginavo che fuori di me nessuno e nulla esistesse in tutto il mondo, che gli oggetti non fossero oggetti, ma immagini, le quali mi apparivano solo quando vi fissavo l'attenzione, e che appena cessavo di pensarci quelle immagini subito svanissero. [...] C'erano momenti, quando sotto l'influenza di questa idea fissa arrivavo a rasentare la follia, al punto che ripidamente mi voltavo dalla parte opposta, sperando di sorprendere il vuoto là dov'io non ero». *aria di vetro*: aria limpida e tersa ma anche segnata da un'idea di fragilità e di "aridità" (cfr. il v. sg.) *rivolgendomi*: girandosi a guardare dietro le proprie spalle, quasi per una verifica di natura esistenziale. *il miracolo*: ben diverso perché duramente negativo, da quello presagito o sperato in altri testi degli *Ossi*, e per esempio in *Crisalide* (sesta strofe). *terrore di ubriaco*: il terrore di chi abbia perso, come accade a un ubriaco, i punti di riferimento per orientarsi.

poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto  
alberi case colli per l'inganno consueto.  
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto  
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

5-8. Sorpresa dal gesto di voltarsi improvvisamente, la realtà si è rivelata nella sua inesistenza («il nulla», «il vuoto» della quartina che precede); ora si riorganizza nella sua apparenza, come una serie di immagini proiettate su «uno schermo»: Calvino ha osservato che questa immagine della *proiezione su uno schermo* mostra l'appartenenza del componimento all'era cinematografica. *s'accamperanno*: prenderanno posto. *di gitto*: di getto, di colpo ("gettare" per "gettare" Montale usa anche nel quarto movimento di «Mediterraneo»). *alberi case colli*: due possibili echi: da Sbarbaro («e gli alberi son alberi, le case / sono case»: «Taci, anima stanca di godere...», in *Pianissimo*) e da Boine («Alberi, case, colline: *Liagoria*). L'asindeto e la mancanza di punteggiatura accrescono il sentimento di un affastellarsi quasi casuale. *l'inganno consueto*: quello della realtà che si vede, sotto la quale in verità cova il nulla. *Sarà troppo tardi*: perché il soggetto ormai avrà scoperto la verità. *Zitto*: senza rivelare il suo «segreto» agli altri, che non vogliono saperlo (e per questo «non si voltano», cioè non compiono l'esperienza del soggetto: cfr. «rivolgendomi» al v. 2).

## Valmorbia, scorrevano il tuo fondo...

Rievocazione (datata 11 luglio 1924) dell'esperienza sul fronte della Grande guerra, cui Montale partecipò comandando un avamposto in Vallarsa, dove si trova il paese di Valmorbia qui nominato. Unica poesia del primo libro che affronti il tema del conflitto (ve ne saranno due, più crude, nei «Mottetti» delle *Occasioni*), evidenzia una rilettura favolosa dell'esperienza bellica, lontanissima da quella tragica di altri poeti al fronte (dagli italiani Rebora e Ungaretti, all'austriaco Trakl). È anzi questo uno dei componimenti necessari a costituire, in qualche modo, la premessa della crisi esistenziale che si esprime in altri, e più numerosi, testi: quella stessa natura qui in sintonia con l'io e colta nella sua misteriosa armonia profonda con l'uomo si presenta infatti altrove estranea e ostile, frantumata e incerta. Ma perché la crisi di questa intesa regressiva e favolosa, che è anche la crisi delle *correspondances* simbolistiche, possa risaltare, anche narrativamente, è necessario che vi siano testi come questo e come alcuni altri di analogo funzione (in questa sezione, per esempio, «*Là fuorese il Tritone...*» e «*La farandola dei fanciulli sul greto...*»).

La lontananza dalla vita normale comportava l'«oblio del mondo» e il contatto con una natura benigna e fiabesca, attraverso la quale anche le espressioni di guerra assumono tratti naturali privi di turbamento: i razzi per le segnalazioni e gli avvistamenti sembrano a loro volta immensi fiori nell'aria. Ora il ricordo di quella esperienza, resuscitato nella memoria dal potere evocativo del nome, è un ricordo mitico abitato dall'eccezionalità delle notti illuminate.

**METRICA** Tre quartine con prevalenza di endecasillabi; esulano dal metro fondamentale un quinario (v. 4), un settenario (v. 8), un alessandrino (v. 5). Il v. 6, letto quale doppio quinario da Antonello e come decasillabo da Arvigo, può anche intendersi quale endecasillabo ipometro o addirittura regolare (purché si ammetta dialefe tra «che» e «il»). Rime incrociate nelle prime due strofe, alternate nella terza, secondo lo schema ABBA, CDDC, EFEF (B è rima ipermetra: «àsoli : caso»; C è rima imperfetta: «solitario : aria»; A e D sono assonanti e tutte le desinenze di rima presentano le vocali *a e o*).

Valmorbia, scorrevano il tuo fondo  
fioriti nuvoli di piante agli àsoli.

Nasceva in noi, volti dal cieco caso,  
oblio del mondo.

Tacevano gli spari, nel grembo solitario  
non dava suono che il Leno roco.

5

1-4. *Scorrevano... àsoli*: percorrevano la tua valle, ai soffi del vento («agli àsoli»), nuvole mescolate ai fiori degli alberi. Questa pare l'interpretazione più fedele alla lettera del testo: i leggeri venti primaverili spostano le nuvole nel fondo valle lasciando che ne emergano gli alberi fioriti. Secondo Bonora, invece, «quelle che si muovono al leggero soffio dei venti sono nuvole simili ad alberi in fiore» (ma si stenta a ritrovare nel testo questo significato). Si può semmai ipotizzare che qui si alluda a nuvole di fiori che il vento stacca dagli alberi e porta lungo la valle. Tanto questo significato e l'uso transitivo del verbo «discorrere» quanto il sostantivo «àsolo» sono di forte connotazione letteraria e preziosa. *Nasceva... mondo*: in noi soldati, sottoposti al caso più ingovernabile, si determinava la dimenticanza del resto del mondo.

5-8. I rimandi in questa strofe alla condizione militare (gli «spari» e il «razzo») non introducono alcun turbamento nel clima di favolosa regressione nella natura, ma vengono collocati a loro volta dentro di esso. *gli spari*: dei combattimenti. *nel grembo... roco*: nella valle isolata non si sentiva altra voce che quella grave del fiume Leno. «Grembo solitario» riecheggia il «lembo solitario» di *In*

Sbocciava un razzo su lo stelo, fioco  
lacrimava nell'aria.

Le notti chiare erano tutte un'alba  
e portavano volpi alla mia grotta.  
Valmorbia, un nome - e ora nella scialba  
memoria, terra dove non annotta.

*limine. Sbocciava... aria:* un razzo esplodeva dopo aver tracciato un segno verticale verso il cielo, riscendeva nell'aria formando deboli luci simili a lacrime. La rappresentazione del razzo che esplosive sottende una metafora floreale, come se il tracciato dell'ascsa verticale disegnasse lo «stelo» e l'aprirsi nell'esplosione la «sbocciatura» del fiore in vetta allo stelo. Si tratta di razzi lanciati verso l'alto per effettuare segnalazioni o, forse meglio, per illuminare la zona sottostante: forse i «Bengala» di cui fa cenno un "nocturno" dedicato alla medesima esperienza («*Brina sui vetri...*»).  
9-12. *Le notti... alba:* le notti erano continuamente rischiarate, come se ci fosse un'alba dopo l'altra. Probabilmente per l'uso dei razzi ricordato alla strofe precedente, trasfigurato tuttavia nel ricordo. *portavano... grotta:* accadeva, come Montale stesso ha ricordato, che nella notte alcune volpi si avvicinassero alla grotta nella quale il poeta era alloggiato. È una apparizione numinosa appartenente a quella fauna propizia di cui la poesia montaliana si arricchirà soprattutto in seguito (e nella *Bufala* alla Volpe si collegata una vitale figura femminile). *Valmorbia... annotta:* la doppia frase nominale sottintende il verbo "essere": Valmorbia che è per me ormai solamente un nome, è anche, nella memoria slavata, un luogo dove non fa mai notte (a causa di quanto detto al v. 9), anche perché non vi cade mai l'ombra dell'oblio. *un nome con il limite e il potenziale evocativo* che ai nomi si addice (scorrendo un assunto che avrà altre e più esplicite affermazioni: cfr. p. es. *Buffalo* nelle *Occasioni*: «Mi dissi: / Buffalo! - e il nome agito»); *scialba memoria:* cfr. «memoria grigia» in «*Ripenso il mio sorriso...*» e «memoria stancata» in *Fine dell'infanzia*.

Tentava la vostra mano la tastiera...

Secondo "osso breve" dedicato a Paola Nicoli (l'altro è «*Non rifugiarti nell'ombra...*»), come testimonia la dedica posta sull'autografo (datato 18 giugno 1924): «to P.» (per le notizie sulla figura dell'ispiratrice, cfr. *In limine*). Poeta d'occasione nel senso alto del termine, e poesia implicitamente d'amore, capace di evocare, sullo spunto di una situazione quotidiana, alcuni temi di fondo della poesia montaliana: la relazione, armoniosa o interrotta, tra io e mondo naturale; l'intesa eccezionalmente possibile tra due umani.

La donna è rappresentata al pianoforte in un momento di difficoltà (prima strofe), cui sembra partecipare teneramente la natura circostante (seconda strofe e inizio della terza) e che unisce intensamente la donna e il poeta (fine della terza strofe).

**METRICA** Tre quartine di versi lunghi: quattro endecasillabi (i vv. 2, 3, 6 e 7; cioè i centrali delle prime due strofe), due tridecasillabi (i vv. 4 e 5) e cinque versi lunghi composti (gli ultimi del componimento; rispettivamente: 7+6, 8+7, 7+6, 7+8, 7+8; come si vede si tratta in ogni caso di settenari abbinati a senari o a ottonari). Regolare il sistema delle rime, alternate nelle prime due strofe e incrociate nell'ultima.

Tentava la vostra mano la tastiera,  
i vostri occhi leggevano sul foglio  
gl'impossibili segni; e franto era  
ogni accordo come una voce di cordoglio.

Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva  
in vedervi inceppata inerme ignara  
del linguaggio più vostro: ne bruiva  
oltre i vetri socchiusi la marina chiara.

1-4. *Tentava... tastiera*: l'impiego del verbo "tentare" è in genere riservato all'esecuzione su strumenti a corde pizzicate; ma l'uso di quest'"osso" ha un precedente pascoliano significativo («tu nella torre avita, / passero solitario, / tenti la tua tastiera»: *Passero solitario*, in *Myrica*), da incrociare con un *incipit* di Onofri («Le tue mani sulla tastiera»: *Musica*, in *Orchestrine*). Il singolare «mano» avrà inoltre valore di metonimia. Si deve dunque intendere: le vostre mani suonavano la tastiera del pianoforte. Naturalmente il verbo "tentare" esprime qui, in qualche modo, anche l'incertezza di cui si sta per dire. *foglio*: lo spartito. *gl'impossibili segni*: il testo della musica, troppo difficile per le capacità dell'esecutrice. *e franto... cordoglio*: e gli accordi suonati risultavano spezzati (e forse sbagliati) come una voce sofferente. 5-8. *in vedervi*: nel vedervi. *inceppata inerme ignara*: la triplice aggettivazione, asindetica e allitterante, esprime i vari aspetti della situazione, con implicito *climax*: la donna è «inceppata» nell'esecuzione, «inerme» rispetto alle difficoltà che ha davanti, «ignara» infine del linguaggio musicale (il terzo aggettivo è infatti da legare al verso seguente). *linguaggio più vostro*: quello musicale – pare sia quale la donna – al di là del momentaneo smarrimento – pare sia dunque esperta. *ne bruiva... chiara*: di questa tenerezza della natura circostante era segno il rumore leggero del mare luminoso, percepito al di là della finestra accostata. "Bruire" è verbo schietamente dannunziano.

Passò nel riquadro azzurro una fugace danza  
di farfalle; una fronda si scrollò nel sole.  
Nessuna cosa prossima trovava le sue parole,  
ed era mia, era *nostra*, la vostra dolce ignoranza.

9-12. *nel riquadro azzurro*: la porzione di cielo inquadrata dalla finestra socchiusa (cfr. v. 8), nella quale si mostrano brevemente (cfr. «fugace») alcune farfalle e un ramoscello illuminato mosso dal vento. *Nessuna... parole*: le difficoltà della donna nell'uso del linguaggio musicale, pure a lei congeniale (cfr. il v. 7), sembrano aver contagiato l'intera natura circostante, così che tutte le cose vicine che si mostrano al poeta (le farfalle e il ramo nel sole) paiono a loro volta in cerca di un'espressione. *ed era mia... ignoranza*: l'ignoranza dell'esecutrice, definita «dolce» a suggellare la natura amorosa e galante del componimento, è condivisa dal poeta e assunta quale chiave di un'intesa profonda fra i due («era nostra», dove la sottolineatura del corsivo evidenzia, ancora, il carattere affettivo del testo, oltre che suggerire il tono più intimo e intenso della pronuncia).

## La farandola dei fanciulli sul greto...

Forse del 1924, questo "osso" centra due dei grandi temi del libro: l'aridità del paesaggio quale equivalente esistenziale, la rottura dolorosa tra l'adulto e l'armonia naturale. In quattro periodi di eguale lunghezza (due versi ciascuno) viene raffigurata con sobria sentenziosità la fine dell'infanzia. A differenza di quanto avviene in *Fine dell'infanzia*, qui non si punta tuttavia sul momento della crisi, sul passaggio da una fase all'altra (che è poi un momento traumatico e repentino), ma si procede accostando bruscamente la rievocazione essenziale del mondo infantile (prima strofe e ultimi due versi della seconda) e il punto di vista distante e sofferente di un «passante» che osserva quel mondo dal quale ormai si è staccato (primi due versi della seconda quartina).

**METRICA** Due quartine di vario metro: prevalgono i dodecasillabi (cinque: vv. 1, 2, 3, 5, 6), accostati a un decasillabo (v. 4), a un alessandrino (v. 7) e a un endecasillabo (v. 8, unico imparisillabo). Rime alternate nella prima quartina e incrociate nella seconda. Irta di allitterazioni soprattutto la prima quartina (sulla fricativa *f*, sulle gutturali *c* e *g*, sulla liquida *r* e sui nessi conseguenti).

La farandola dei fanciulli sul greto  
era la vita che scoppia dall'arsura.

1-4. *farandola*: è propriamente una vivace danza popolare proverbiale accompagnata da pifferi e tamburelli, che si balla in fila di

Cresceva tra rare canne e uno sterpeto  
il cespo umano nell'aria pura.

Il passante sentiva come un supplizio  
il suo distacco dalle antiche radici.  
Nell'età d'oro florida sulle sponde felici  
anche un nome, una veste, erano un vizio.

5

rendosi per mano. Qui l'uso figurato allude ai movimenti allegri e chiassosi dei fanciulli. *greto*: le sponde di un fiume (ma non è da escludere un uso improprio in riferimento alla riva del mare). *era*: raffigurava ed esprimeva. *la vita... arsura*: la vita nella massima intensità, associata alla calura e all'aridità tipiche degli *Ossi*, e cioè estive e meridiane. *Cresceva... pura*: i giovani uomini crescevano all'aperto, all'aria pura, in mezzo a poche canne e alla vegetazione sparuta. La metafora del «cespo umano» ritorna molte altre volte nel libro (e dopo): dal quinto movimento di «Mediterraneo» (vv. 16-18) a *Crisalide* (v. 9) ad *Arsenio* (vv. 46-47) a *Incontro* (vv. 25-27). Esprime sempre una condizione di prigionia, di precarietà e di inautenticità; qui tuttavia guardata dal punto di vista del passante ricordato subito dopo e non percepita dai «fanciulli», e introdotta pensando allo sradicamento successivo. La condizione del «cespo umano» in se stessa coincideva infatti con la felice funzione (panica, si direbbe) con i tratti del paesaggio naturale, e per questo era collocata «nell'aria pura».

5-8. *Il passante*: un probabile *alter ego* del soggetto, testimone di una vitalità felice di cui un tempo è stato egli stesso attore. *il suo distacco... radici*: la separazione da quel mondo regressivo di felice intesa con la natura. L'aggettivo «antiche» indica lo sprofondamento mitico nel passato, come le «origini» di «*Là fuorece il Tritone...*» (poesia che ha più di un tratto in comune con questa), secondo un punto di vista che viene subito rafforzato dal successivo rimando all'età dell'oro (l'infanzia); mentre il sostantivo «radici» rilancia la metafora del «cespo umano» tematizzando l'immagine del *déraciné*. *anche... vizio*: anche un nome o un'identità personale sarebbero stati un difetto. La felicità dell'infanzia coincide infatti con la possibilità di fare a meno dell'identità personale, sciogliendosi nell'identità cosmica e partecipando dell'armonia naturale: una condizione interrotta con la fine dell'infanzia e sostituita, nella maggior parte del libro, da una crisi del soggetto legata al sentimento di non partecipazione alla realtà circostante.

## Debole sistro al vento...

Di datazione incerta, e forse tra i più antichi degli "ossi brevi", questo componimento costituisce una delle numerose diagnosi della negatività del mondo e della impotenza del soggetto. Lo spunto iniziale del verso di una cicala isolata nel caldo meridiano diviene il parametro della inattività e della precarietà di ogni espressione dell'io. Il mondo appare sempre sul punto di disintegrarsi, colpito da un dolore senza nome: sono i termini altrove ripresi con più nettezza (cfr. p. es. «*Spesso il male di vivere...*» e «*Forse un mattino andando...*»). In queste condizioni non c'è possibilità di gesti o di parole capaci di impedire l'inutile dissolutezza della vita o di offrirne una definizione plausibile: gesti e parole cadono anch'essi vittima del nulla. È tema schopenhaueriano e leopardiano, qui incrociato con numerose suggestioni novecentesche e gestito con la sostanziale tenuta argomentativa che caratterizza l'arte montaliana. Ed è uno di quei momenti in cui sembra di intendere che cosa volesse dire il poeta reclamando di aver avuto il merito di aggiungere a D'Annunzio la musica di Debussy.

**METRICA** Quattro quartine di versi brevi: undici settenari (i vv. 1-4, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 15), quattro quinari (i vv. 6, 8, 14, 16), un quaternario (il v. 11), segnati tutti dalla insistenza degli *enjambements*, che sottolineano l'inquietudine del testo. Regolari le rime nelle prime due strofe (*alternan-*

te) e nell'ultima (incrociate); irregolari invece nella terza, dove il primo verso è irrelato (ma «aria» riprende anagrammaticamente «dirama»), il secondo e il quarto rima-no, il terzo è in rima interna con il secondo («vestigia: bi-gia»). La rima «voce: foce» dell'ultima quartina è, pure in posizione baciata, in D'Annunzio (*I tributarii*, vv. 69-70, in *Alcyone*).

Debole sistro al vento  
d'una persa cicala,  
toccato appena e spento  
nel torpore ch'ésala.

Dirama dal profondo  
in noi la vena  
segreta: il nostro mondo  
si regge appena.

5

1-4. Periodo nominale, ad accrescere l'effetto di misteriosa sospensione. *sistro*: propriamente è uno strumento degli antichi Egizi, costituito da una lamina di bronzo fatta vibrare agitando il manubrio a cui è infissa, così da ottenerne un fremito leggero. L'uso metaforico è di origine soprattutto pascoliana, benché il vocabolo si incontri anche nella letteratura del primo Novecento (Giovanni Reborra, Pea). *persa*: isolata. *toccato*: fatto risuonare. *nel torpore ch'ésala*: nella sonnolenza che emana dalla calura quasi quale dato fisico.

5-8. *Dirama... segreta*: si allarga in me la venatura nascosta proveniente dal profondo. Due le spiegazioni possibili: allusione a «una segreta forza interna» (Arvigo), tuttavia non adeguata a vincere l'inerzia del mondo; figura della minaccia di dissoluzione e di distruzione che cova nel fondo dell'io e che si allarga («dirama») progressivamente. La seconda spiegazione, che chiede di leggere «vena» come «venatura» e perfino come «incrinatura», pare meglio connessa al seguito della strofe.

105

Se tu l'accenni, all'aria  
bigia treman corrotte  
le vestigia  
che il vuoto non ringhiotte.

Il gesto indi s'annulla,  
tace ogni voce,  
discende alla sua foce  
la vita brulla.

9-12. Se tu indichi quel mondo («l'accenni»), nell'aria caliginosa tremano disfacendosi («corrotte») le parvenze («vestigia») che il vuoto non annulla. Cioè: ogni tentativo di fissare i tratti della realtà circostante si scontra con la sua labilità, e gli aspetti delle cose o si annullano o si mostrano frammentati ed evanescenti. In altre parole, della realtà si mostrano solamente indizi minimi e precari, proprio come il breve suono di cicala da cui il componimento prende le mosse. *Se tu l'accenni*: è il cuore ragionativo del testo: il «tu» impersonale veicola la riflessione sulle possibilità di dare conto della realtà naturale circostante. È come se si dicesse: se tu provi a fissare la realtà, se tu provi a indicarla, se tu ne vuoi parlare; e si prepara così la logica conclusione della quarta strofe. 13-16. Perciò («indi») il gesto (che aveva tentato di accennare alle cose: cfr. v. 9) si annulla, ogni voce è ridotta al silenzio, la vita inaridita («brulla») discende verso la sua fine («alla sua foce»). Anche il tentativo del poeta di cogliere ed esprimere il senso della vita è come il verso iniziale della cicala (e per questo «tace ogni voce»): destinato a spegnersi nel nulla senza uno scopo. La vita, privata della possibilità di indicare significati, è senza scopo e dunque inaridita («brulla»). L'immagine della «foce» ritorna altre volte nella poesia di Montale, e, unita alla stessa idea della vita come discesa inevitabile e insensata che si trova qui, caratterizza in particolare *Incontro* (vv. 10-12 e conclusione).

### *Cigola la carrucola del pozzo...*

Composta forse nel 1924, è questa una delle poesie degli *Ossi* sulla quale i lettori hanno fissato più spesso l'attenzione, suggerendo innumerevoli tracce di lettura, più o meno sostenibili filologicamente. In effetti, i temi qui coinvolti esercitano una potente suggestione, coinvolgendo la dimensione archetipica, quella psicologica profonda, quella culturale: il pozzo, il cerchio, il passato, la ruota, la visione. A valle ha insistito sul legame tra l'acqua intesa come superficie riflettente e la riemersione del passato nella poesia montaliana (cfr. p. es., negli *Ossi*, *Vasca*). Altri ha puntato sulla rievocazione di grandi miti classici: quello di Euridice, quello di Narciso. Sottile e intensa è in ogni caso la contrapposizione passato/presente, luce/tenebra, vicinanza/distanza, ricordo/oblio, identità/alterità.

Dal fondo di un pozzo buio emerge, con il secchio colmo, la fuggevole immagine di un ricordo: un volto subito dissolto davanti al tentativo del poeta di stabilire un contatto; il passato può essere fugacemente rivisto, non toccato. E l'epifania cessa mentre il secchio ritorna nel fondo del pozzo. L'asse verticale del pozzo allude alla linearità del tempo, con la sua traccia oscura di passato perduto, e allude ai meccanismi del ricordo, che rievocano dall'inconscio, in via epifanica e intermittente, oggetti sprofondati nell'indistinto. A tale asse rettilinea si contrappone l'immagine del cerchio (il «puro cerchio»



del v. 4), che apre alla ripetizione e alla reversibilità del tempo perduto. Tuttavia la stessa circolarità della «carrucola» e della «ruota» vale poi a riallontanare e ridare alla distanza la «visione» brevemente catturata, divenendo così a sua volta figura del tempo.

**METRICA** Unica strofe, tuttavia articolata sulla frattura dello scalino al v. 8. I versi, tutti endecasillabi, alternano alcune serie di rime («fonde : fondo», vv. 2-8, imperfetta; «secchio : vecchio», vv. 3-6; «ride : stride : divide», vv. 4-7-9, con implicito *climax* discendente) a uscite irrelate (vv. 1 e 5). Notevoli le paronomasie «ricordo : ricolmo» (v. 3) e «altro : atro» (vv. 7-8).

Cigola la carrucola del pozzo,  
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.  
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,  
nel puro cerchio un'immagine ride.

1-4. Per questi primi versi sono stati segnalati diversi precedenti significativi. Si vedano in particolare Pascoli («non piange nel sirlir grondando / l'acqua tra l'aspro cigolio del pozzo»), *La fonte del Castelvecchio*, in *Canti di Castelvecchio* e D'Annunzio («Odo stridere la carrucola del pozzo. Il passato mi piomba addosso», nel *Notturmo*, e «Si appressò al pozzo... [...] quel profondo specchio interiore che l'urto delle secchie non turbava più, quel breve cerchio sotterraneo che rifletteva il cielo divino. Si chinò sulla spallada, vide la sua faccia», in *Il fuoco*). *vi si fonde*: la luce pervale l'acqua che è nel secchio, rendendola simile a sé. *Trema*: ma su evanescente e fantasmatico, ma anche perché affidato a una superficie tremante come quella dell'acqua. *cerchio*: la superficie dell'acqua come è disegnata dal cerchio del secchio. *un'immagine*: un volto umano. E piuttosto quello di una donna del passato (Annetta forse) che non quello del poeta da giovane, come pure è stato sostenuto.

Accosto il volto a evanescenti labbri:  
si deforma il passato, si fa vecchio,  
appartiene ad un altro...  
Ah che già stride  
la ruota, ti ridona all'atro fondo,  
visione, una distanza ci divide.

5-9. *Accosto... labbri*: per avvicinarsi all'immagine e impossessarsene, forse con un bacio. Molto intenso l'accostamento tra l'astratto «evanescenti» e il carnale «labbri». *si deforma... altro*: tre momenti che tornano a sottrarre l'immagine riemessa dal ricordo e dunque dal passato: l'immagine passata «si deforma», cioè perde i lineamenti che la avevano resa riconoscibile; torna a essere sentita come cosa «vecchia», cioè non presente ma sprofondata nel passato; viene perduta, come cosa che non appartenga più all'io ma «ad un altro». *stride la ruota*: nel movimento, uguale e contrario a quello iniziale, provocato dallo scorrere della corda che solleva e abbassa il secchio, qui in discesa. «Stride la ruota» è *variazione* dell'incipitario «Cigola la carrucola». *ti*: rivolto alla «visione» del verso successivo. *ridona*: riconsegna. *all'atro fondo*: al fondo nero del pozzo. *una distanza ci divide*: la distanza raffigurata dalla cavità del pozzo, e cioè la distanza tra presente e passato nonché quella tra ricordo e oblio, torna nuovamente a separare e dividere il soggetto dall'«immagine» brevemente apparsa.

## Arremba su la strinata proda...

La data di questo "osso", 24 agosto 1924, conferma il legame con la zona critica di passaggio dal mondo regressivo e panico dell'infanzia a quello della disarmonia adulta, quale si manifesta in altri grandi componimenti coevi: «Mediterraneo» e, ovviamente, *Fine dell'infanzia*. Qui la condizione precaria e il clima minaccioso si esprimono nell'attesa di un evento distruttivo e nella percezione di quanto risulti vana ogni costruzione. Le immagini evocate delineano una lieve ma intensa allegoria: un capitano fanciullo è invitato a tirare a secco le sue barchette per sfuggire agli spiriti che lo minacciano (prima strofe); segnali di chiusura e di oppressione esprimono il sentimento di rottura che grava sulle cose (seconda strofe); giunge infine la rottura, a vanificare ogni costruzione, dando dunque ragione a chi ha per tempo messo in salvo, sulla terra, le sue imbarcazioni (terza strofe). La figuratività del testo richiama, accanto alla morsa minacciosa e ostile del passaggio naturale e della condizione esistenziale, i rimedi via via messi a punto negli *Ossi* per resistere: la riduzione della vitalità, la scelta della terra; forme di *understatement* che richiamano la scelta dell'indifferenza e del «canto che si traponendosi, ovviamente, alla solare promessa supertrofica» («*So l'ora in cui la faccia più impassibile...*»), con mistica di felicità e di pienezza del D'Annunzio alcionio.

Non meraviglia che un testo proteso a rievocare e rievocare il minare le icone del proprio mondo infantile e adolescenziale si avvalga di un lessico ligure-versiliese, mediato all'

che dalla narrativa di Pea: pochi altri testi della raccolta mostrano infatti una densità eguale di ligurismi.

**METRICA** Tre quartine di vario metro: quattro endecasillabi (i vv. 3, 6, 9 e 12), due decasillabi (i vv. 1 e 2; ma il v. 2, ove non si ammetta la dialefe, risulta un novenario), due dodecasillabi (i vv. 5 e 10), due alessandrini (vv. 4 e 11) e due versi doppi (i vv. 7 e 8, rispettivamente un settenario + ottonario e un doppio ottonario). Rime alternate nella prima strofe, incrociate nella seconda e nella terza (imperfetta la rima «gufo : buffo» ai vv. 5-8; ipermetra quella «strepito : siepi» ai vv. 9-12). Due rime interne («cartone : padrone» ai vv. 2-3 e «rovina : incrina» ai vv. 7-8) e fittacchestrone fonica, di colorito espressionistico, con diffrazione della liquida *r* e vistosa inserzione della gutturale *c* («chiuso», «svolacchia», «fumacchi» ai vv. 5-6, con ripresuccessiva in «spacco», «chi», «edificato» ai vv. 9-10).

Arremba su la strinata proda  
le navi di cartone, e dormi,  
fanciulletto padrone: che non oda  
tu i malevoli spiriti che veleggiano a stormi.

1-4. *Arremba*: appoggia (cioè tira in secco sulla riva). È l'uso ligure ("arembà"), confermato da Casaccia («appoggiare, accostare una cosa all'altra per lo rito alquanto a pendio, acciocché sia sostenuta», s.v.). *strinata*: bruciata, riarisa (è ancora un ligurismo: da "strinà"). *proda*: riva (secondo l'uso ligure e toscano, soprattutto versiliese). *navi di cartone*: barchette di carta. In una lettera a Bianca Messina stessa pochi giorni prima di comporre questa poesia, Montale scrive: «Scirocco, nuvolo, ira di Dio! Lo "Scricciolo" è amarrato, il tedio arriva a fiotti» (lo Scricciolo era una barchetta posseduta dal poeta dall'infanzia). *fanciulletto padrone*: giovane comandante. In una lettera a Contini del 1945, rispondendo ai questi posti dai traduttori francesi, Montale spiega: «per *padrone* intendevo colui che può esercitare piccolo cabotaggio senza essere capitano diplomato; dunque se trovi qualcosa come "mio piccolo lupo di mare, mio comandante da quattro soldi" sei più in chia-

Upupa, ilare uccello calunniato  
dai poeti, che roti la tua cresta  
sopra l'aereo stollo del pollaio  
e come un finto gallo giri al vento;  
nunzio primaverile, upupa, come

5

*Upupa*: uccello caratterizzato da bande chiare e scure nel piumaggio, da un ciuffetto di piume sul capo (la «cresta» del v. 2) e dal lungo becco, che giunge in Italia al principio della primavera (e per questo viene qui definito, al v. 5, «nunzio primaverile»). *ilare*: allegro. *calunniato dai poeti*: i quali lo associano, anche sulla scorta dei suoni scuri del nome, alla notte e al malaugurio. Tre almeno le citazioni obbligate: Parini («e ùpupe e gufi e mostri avversi al sole / svolazzavan per essa [la notte], e con ferali / stridi portavan miserandi auguri»: *Il Giorno, La Notte*, vv. 13-15), Foscolo («e uscir del teschio, ove fuggia la luna, / l'ùpupa, e svolazzar su per le croci / sparse per la funerea campagna, / e l'immonda accusar col luttuoso / singulto i rai di che son pie le stelle / alle obliate sepolture»: *Dei sepolcri*, vv. 81-86) e Carducci («un'upupa funebre»: *Per Eduardo Corazzini*, in *Giambi ed epodi*, v. 19). *roti la tua cresta*: giri la testa, caratterizzata da una piccola cresta di piume erettili. *l'aereo stollo del pollaio*: lo «stollo» è propriamente il palo in legno attorno al quale si appoggia la paglia dei pagliai; qui si indica una pertica slanciata verso l'alto (cfr. «aereo») e soprastante un pollaio. Proprio è invece l'uso pascoliano da cui probabilmente deriva questo luogo: «il pagliaio con l'aereo stollo» (*Dialogo*, in *Myrica*, v. 5); citazione che, secondo Bonfiglioli, avrebbe un «sapore ironico, antinaturalistico e in definitiva antipascoliano». *come un finto gallo*: con allusione, secondo Bonora, ai «galli di lamiera che s'usa mettere sulle aste di case o di capanne per selenavento». Bisogna tuttavia ricordare anche che altrove Montale chiama l'upupa con il nome popolare (e dialettale) «galletto di marzo» (*Quasi una fantasia*). *nunzio primaverile*: annuncio della

per te il tempo s'arresta,  
non muore più il Febbraio,  
come tutto di fuori si protende  
al muover del tuo capo,  
aligero folletto, e tu lo ignori.

10

primavera. *per te... Febbraio*: secondo Arvigo l'upupa va «considerata come un'icona attraverso la quale entra in gioco il meccanismo del tempo sospeso», e rappresenta «la libertà dal volere, la personificazione di quel misterioso stato di grazia che, secondo Schopenhauer, fa sì che finalmente – seppure per un attimo – la ruota di Issione s'arresti». Più genericamente: con il suo arrivo, l'upupa annuncia quella primavera della quale nulla sa; in ciò sta la sua magia. *tutto di fuori... ignori*: i movimenti della testa dell'upupa sembrano mettere in moto la realtà esterna, con l'energia implicita nel precedente rimando primaverile; ed è un legame tra vita e animale numinoso di cui quest'ultimo resta ignaro. *aligero*: dotato di ali.

Il testo che conclude la sezione degli "ossi brevi" è, come il precedente, privo di documenti manoscritti, e di datazione incerta. Segna, in ogni caso, un efficace riepilogo di alcuni temi centrali della sezione: la finitezza e l'indifferenza della realtà naturale, la ripetitività bloccata dell'esperienza vitale; ma anche, nella forma di vaga opzione rasserenante, l'apertura impregiudicata del futuro. Ci sono cioè qui tanto l'*impasse* della vita come frammentazione irrelata quanto la prospettiva eccezionale del miracolo possibile. La calma immagine sospesa che conclude il componimento, sposando metaforicamente la vita del soggetto alla dimensione marina, prepara l'esplosione drammatica di «Mediterraneo». Dopo il dilagare dell'ora meridiana in numerosi testi della sezione, questo, che la conclude, si ambienta al tramonto, così come farà *Incontro* per la sezione di «Meriggi e ombre»: un segno marginale, ma egualmente significativo, dello sviluppo parallelo delle varie sezioni del libro più volte rivendicato dall'autore.

**METRICA** Tre quartine con rime incrociate nelle prime due strofe e alternate nella terza; imperfetta è la rima «rati : appare» ai vv. 2-3. Ai versi brevi della prima strofe (senario, ottonario, settenario, trisillabo) succede il ritmo endecasillabico delle altre due, sempre chiuse da una coppia di endecasillabi regolari (e tale è anche il v. 5; mentre un quinario occupa il v. 6 e due decasillabi i vv. 9-10). Significativi gli *enjambements* ai vv. 3-4, 5-6 e 7-8.

Sul muro grafito  
che adombra i sedili rari  
l'arco del cielo appare  
finito.

Chi si ricorda più del fuoco ch'arse  
impetuoso  
nelle vene del mondo; - in un riposo  
freddo le forme, opache, sono sparse.

Rivedrò domani le banchine  
e la muraglia e l'usata strada.  
Nel futuro che s'apre le mattine  
sono ancorate come barche in rada.

1-4. Al di sopra del muro istoriato che fa ombra a pochi sedili la curva del cielo si mostra limitata. È una situazione d'avvio che richiama quella dell'*Infinito* leopardiano; di fronte al limite imposto allo sguardo da uno sbarramento fisico nascono qui la rievocazione del passato (il caldo delle ore diurne) e l'immaginazione del futuro.

5-8. Nessuno si ricorda più del caldo che bruciò impetuoso nelle vene del mondo; - le forme, ormai indefinite, sono sparse in una calma senza calore. Frase interrogativa (retorica) dissimulata, in riferimento al passaggio, con l'avvicinarsi della sera, dal calore meridiano e dalla abbacinata nettezza visiva tipici della sezione degli "ossi brevi" alla frescura e alla più confusa visione che caratterizzano il tramonto. Decisiva, per la poetica degli *Ossi*, l'idea di frantumazione che cova entro il verbo «sparse».

9-12. *Rivedrò domani*: al ritorno del nuovo giorno. *le banchine*: le opere portuali, con anticipazione dell'immagine marina conclusiva. *la muraglia*: rilancia l'iniziale «muro», utilizzando lo stesso vocabolo che conclude «*Merigiare pallido e assorto...*». *usata*: consueta. *le mattine*: i giorni da vivere, a partire dal «domani». *sono ancorate*: stanno in attesa; metafora. *in rada*: entro una baia protetta. È immagine realistica (al tramonto le barche hanno riadagnato i ricoveri) ed è figura di attesa e di possibile salvezza, non senza un richiamo ad «*Arremba su la strinata proda...*».