

# MEDITERRANEO

La terza sezione del libro è da considerarsi, diversamente dalle altre, quale testo unitario più che come serie. Si è opportunamente parlato di poemetto, definendo «movimenti» le nove porzioni testuali che lo compongono, proprio come se si trattasse di una sinfonia. In effetti unità e varietà convivono nei duecentoventicinque versi sia per quanto riguarda il registro formale sia per i temi e per lo sviluppo narrativo e filosofico.

La composizione risale al 1924, anno decisivo della storia di Montale; e la prima spia della intensa stratificazione culturale che agisce nella composizione si trova già nella dedica «a Bobi B.» nella prima edizione degli *Ossi* (solo «a Bobi» nelle due successive), cioè a Roberto Bazlen, l'amico triestino che esercitava in quegli anni per Montale un'importante funzione mediatrice rispetto alla cultura europea d'avanguardia. Le dense premesse filosofico-culturali del poemetto sono state indagate da vari studiosi, e soprattutto da Luperini, che ha messo in risalto il convergere di motivi psicologico-esistenziali e di tematiche culturali e artistiche. Attraverso il confronto con il mare (il Mediterraneo del titolo) Montale raffigura il passaggio dall'infanzia alla vita adulta, cioè la rottura di un rapporto armonioso con l'indifferenziato naturale e la scoperta della propria specificità individuale: assumere un'identità (un nome, un volto) è una necessità etica che implica però il rischio di trovarsi espulsi dalla felicità originaria che caratterizza l'infanzia. Sono temi parallelamente affrontati in alcuni «ossi brevi»; e per esempio in «*La farandola dei fanciulli sul gre-*

to...» e in «*Là fuoresce il Tritone...*». Ed è una vicenda che troverà la sua descrizione nel lungo racconto che, non casualmente, segue «Mediterraneo» nell'ordine del libro: *Fine dell'infanzia*. D'altra parte la fine dell'intesa con il mare è anche l'allegoria di una svolta culturale e artistica: la crisi definitiva del modello simbolistico (e dannunziano) delle *correspondances* e l'adozione di una poetica del frammento e dello scarto. È un processo che si nutre di numerose suggestioni culturali, dall'esistenzialismo di Schopenhauer e di Šestov e dal contingentismo di Boutroux al versante più risentito della poesia francese postbaudelairiana (Lautréaumont), con influssi dalla poetica modernamente classicistica di Valéry e perfino da Svevo.

Accanto a questa chiave di lettura ne sono state più di recente proposte altre, volte per esempio a sottolineare la dimensione intrinsecamente religiosa del poemetto (Frare), che costituirebbe un dialogo e un confronto con il Dio biblico. In ogni caso, gli estimatori del poemetto (Mariani, Ferrara, Gioanola, Luperini) hanno ben visto come in questa sezione si trovi la più consapevole e problematica definizione del mondo montaliano in questa prima fase. Basti pensare alle due modalità in cui il tema del frammento (che il titolo stesso del libro evoca) è qui raffigurato: parte di un tutto (il mare) che ne redime la finitezza, oppure espressione di una sofferenza priva di identità, particolare sottratto a ogni universale.

Dopo il preambolo del movimento I, s'incontra la rievocazione della felice unione con il mare (movimenti II e III), fino alla crisi e alla rottura (presagita nel movimento IV ed esplosa nel V, il centrale). Avvenuto questo passaggio critico, la seconda parte del poemetto (forse artisticamente meno convincente) insiste sulla possibilità di recuperare, sia pure nella perdita, qualcosa dalla lezione del mare, trasportandone il significato nella propria arte (movimenti VI-VIII) e accettando infine umilmente la finitezza del proprio destino e la relatività del proprio significato (movimento IX).

## *A vortice s'abbatte...*

I. Il primo movimento presenta i protagonisti della vicenda raffigurata nel poemetto: il soggetto e il mare. Il mare è inserito all'interno di un paesaggio estivo già noto al lettore degli "ossi brevi". L'io è qui ritratto in una posizione iniziale pensosa e raccolta: con il capo basso; e quindi nel gesto di alzare lo sguardo, come dando inizio al confronto che deve svolgersi nei movimenti successivi. Due ghian-daie dappriincipio scherniscono il poeta quasi a segnalare la sua estraneità rispetto all'armonia naturale e a deridere la sua introversione individualistica; ma poi, nel finale, volando veloci verso il mare spumeggiante portano un segno dinamico di vitalità nel mondo bloccato del paesaggio montaliano, e in qualche modo indicano allo sguardo del soggetto un obiettivo e un interlocutore.

Sulla natura espressionistica di questo movimento si è pronunciato Mengaldo, sottolineando in particolare la presenza «di semantemi cinetici e istantanei» collocati «in posizione forte all'estremo del verso».

**METRICA** Diciassette versi di vario metro: prevalgono gli endecasillabi (cinque casi) e i settenari (quattro casi), anche raddoppiati nell'alessandrino (i vv. 7 e 9), accompagnati da quattro ottonari (vv. 2, 4, 5, 16), un novenario (v. 6) e un quaternario sdrucchiolo (v. 10). Alle rare rime (si segnala quella facile ai vv. 14-15) fa riscontro un'elaborazione raffinata del tessuto fonico, con ricerca di consonanti doppie, di gruppi con *r* + consonante, di vocaboli sdrucchio-

in linea con la tessitura aspra, espressionistica, del com-  
onimento.

vortice s'abbatte  
sul mio capo reclinato  
in suono d'agri lazzi.  
Scotta la terra percorsa  
la sghembe ombre di pinastri, 5  
e al mare là in fondo fa velo  
più che i rami, allo sguardo, l'afa che a tratti erompe  
dal suolo che si avvena.  
Quando più sordo o meno il ribollio dell'acque  
che s'ingorgano 10  
accanto a lunghe secche mi raggiunge:  
o è un bombo talvolta ed un ripiovere

1. A *vortice s'abbatte*: scende con precipitosa violenza. L'immagine del «vortice» suggerisce un movimento di tipo rotatorio, dall'alto verso il basso: forse il volo delle ghiandaie sopra la testa china del soggetto. 2. *reclinato*: piegato in avanti, con il mento sul petto. 3. *agri lazzi*: aspri scherni, cioè stridenti versi come di derisione. È il verso delle «due ghiandaie», come dichiara il finale (il verso della ghiandaia è in effetti stridulo). 4. *percorsa*: segnata, attraversata. 5. *sghembe... pinastri*: ombre oblique e deformi di pini marittimi. Tratto schiettamente espressionistico. La voce «pinastri», usata da Pascoli, da Govoni e da Sbarbaro, mostra l'origine spesso multipla e stratificata del lessico montaliano; si tratta di piccoli pini selvatici di legno rossastro. 6-8. *al mare... avvena*: più di quanto (facciano da ostacolo) i rami, alla vista del mare fa da velo per lo sguardo, il caldo umido («l'afa») che a tratti esce dal suolo che si fende («si avvena»; verbo letterario suggerito anche dall'uso ligure). 9. *il ribollio*: il rumore della risacca marina. 10. *s'ingorgano*: formano gorgghi. 11. *lunghe secche*: rialzi allungati di roccia nei pressi della costa. 12. *un bombo*: un rumore cupo e intenso;

di schiume sulle rocce.  
Come rialzo il viso, ecco cessare  
i ragli sul mio capo; e via scoccare  
verso le strepanti acque,  
frecciate biancazzurre, due ghiandaie.

15

provocato da ondate più forti. 14. *ecco cessare*: improvvisamente cessano. 15. *i ragli*: *variatio* di «agri lazzi» (v. 3), con la consueta deformazione espressionistica. *via scoccare*: sfrecciare via. 16. *strepanti*: fragorose. L'aggettivo, raro e letterario, è già nel ligure Roccatagliata Ceccardi. 17. *frecciate biancazzurre*: approssimazione del successivo «ghiandaie». La prolessi esprime l'immediatezza della percezione: dapprima è percepita la rapidità del volo e il colore del piumaggio; quindi è riconosciuta la specie dei volatili.

II. Dopo il presente del prologo, in questo secondo movimento si avvia un confronto fra due situazioni temporali diverse: un presente le cui difficoltà esistenziali sono per ora soltanto suggerite, e un passato di serena intesa con la natura. Il rapporto con il mare, postulato nella sua centralità dal movimento di avvio, è lo specchio e la figura di questa condizione dell'io. Nel passato, qui rievocato con il tempo imperfetto, la legge del mare agiva sul soggetto coinvolgendolo in una dimensione che si potrebbe definire panica; nel presente è intervenuta una rottura che fa sentire l'io indegno di quella legge (cfr. i vv. 10-12). È con questa crisi, coincidente con la «fine dell'infanzia», che i movimenti successivi dovranno fare i conti.

È questo un movimento stilisticamente più sostenuto del precedente: alle punte espressionistiche di quello si sostituisce qui un periodare ampio e calmo, solo trapunto dalla forza dantesca del decisivo verbo «impietro» al v. 9.

**METRICA** Ventuno versi nei quali prevale l'alternanza di endecasillabi (undici occorrenze) e settenari (sei casi). Due calmi dodecasillabi scandiscono il lento andamento dell'*incipit*, mentre un alessandrino seguito da un quinario sottolinea il passaggio dei vv. 16-17. Alcune rime, sia esposte (p. es. ai vv. 1-7 e 11-13-14) che interne (p. es. «asterie : macerie» ai vv. 20-21); più frequenti, tuttavia, figure foniche dissimulate: dalla rima imperfetta («fondo : sponde» ai vv. 15-19), all'assonanza (p. es. ai vv. 5-8), alla

consonanza (p. es. ai vv. 18-20), all'identità ritmico-accentativa (tre vocaboli sdrucchioli chiudono i vv. 2-4). Frequenti gli *enjambements*, e particolarmente estremo il caso dei vv. 14-15.

Antico, sono ubriacato dalla voce  
ch' esce dalle tue bocche quando si schiudono  
come verdi campane e si ributtano  
indietro e si disciolgono.

La casa delle mie estati lontane  
t'era accanto, lo sai,  
là nel paese dove il sole cuoce  
e annuvolano l'aria le zanzare.

1-4. Il suono del mare è raffigurato attraverso un processo di umanizzazione (cfr. «bocche») e di spostamento metaforico (con immagini visive e sonore al tempo stesso): quando le innumerevoli bocche del mare si aprono, e cioè quando la voce marina si fa udire, è come se ogni onda fosse una verde campana che oscilla: colpendo la costa è come se le campane si muovessero in avanti, indietreggiando nella risacca è come se si ritirassero indietro; l'insieme di questo movimento corrisponde al «disciogliersi» delle campane, cioè al loro passare dall'immobilità silenziosa al movimento e al suono. Questo suono iniziale del mare, che accoglie armonizzando la rappresentazione dei vv. 9-13 del movimento precedente, è lo spunto e l'invito per la rievocazione memoriale seguente. *Antico*: l'epiteto del vocativo iniziale, rivolto al mare caratterizzandolo come un progenitore biblico, è uno dei segnali del contatto con l'appello all'oceano nei *Canti di Maldoror* di Lautréamont, in cui si ripete più volte la formula «vieil océan» (vecchio oceano). 5. *La casa... lontane*: la casa nella quale il poeta trascorreva l'estate nell'infanzia, a Monterosso nelle Cinque Terre (il «paese» nominato subito dopo). L'aggettivo «lontane» è una spia della rottura intercorsa. 7. *cuoce*: scotta. 8. *e annuvolano... zanzare*: e le zanzare (soggetto) sono così numerose da formare quasi delle nuvole nell'aria. La tendenza all'iperbole segnala il tono mitizzante della rievocazio-

Come allora oggi in tua presenza impietro,  
mare, ma non più degno  
mi credo del solenne ammonimento  
del tuo respiro. Tu m'hai detto primo  
che il piccino fermento  
del mio cuore non era che un momento  
del tuo; che mi era in fondo  
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso  
e insieme fisso:

10

15

ne. 9. *Come... impietro*: così come accadeva allora, da bambino, anche oggi davanti a te divento di pietra, cioè vengo colto da sgomento. Eguale è la reazione del soggetto, ma cambiate ne sono le ragioni, come si vedrà in seguito e come qui suggerisce già il «ma» del verso seguente. Il verbo «impietrare» (anziché il più comune «impietritre»), nell'uso intransitivo, è di chiara derivazione dantesca («lo non piangea, sì dentro impetrai»: *Inf.* XXXIII, v. 49). 10. *non più degno*: perché divenuto incapace di aderire alla legge del mare, che ammonizza panicamente tutti gli esseri ma nega ai singoli individui il diritto all'identità individuale. 11. *mi credo*: mi sento. 12. *del tuo respiro*: che promana dal tuo movimento ritmico, qui nuovamente antropomorizzato secondo una non casuale aderenza al modello della poetica simbolistica. *primo*: per primo. 13-15. *che il piccino... del tuo*: è questa la legge del mare, o almeno la sua prima e decisiva metà: sciogliere la piccola identità del soggetto all'interno di quella immensa del mare (e della natura). «Fermento» vale qui «emozioni». «Cuore» vale «interiorità» ma anche «identità»; e il pronome possessivo «tuo» sottintende appunto, per ellissi, «cuore» (e nome riferimento al mare il cuore è solamente l'identità). «Un momento» vale, infine, «un particolare, un frammento» (come un attimo sta all'immensità del tempo, così la vita del soggetto singolo sta a quella del mare). 15. *mi era in fondo*: agiva profondamente in me, cioè era il mio destino autentico. 16-17. *la tua legge... fisso*: la legge cui enunciata non è che una conseguenza di quanto detto nei versi subitivamente precedenti: se ogni esistenza individuale, come quella del

e svuotarmi così d'ogni lordura  
come tu fai che sbatti sulle sponde  
tra sugheri alghe asterie  
le inutili macerie del tuo abisso.

20

poeta, conta solo in quanto parte dell'immensa esistenza del mare, allora l'immensità di questo (cfr. «vasto») e la sua varietà (cfr. «diverso») non ne alterano la stabilità (cfr. «fisso»); e cioè ogni esistenza individuale può entrare a far parte del tutto che il mare rappresenta e può esserne poi espulsa senza che il mare si muti in nulla. È la leopardiana legge della natura, che vive e trionfa ignorando gli individui e la loro sorte. È una legge «rischiosa» per i soggetti singoli, i quali possono, come i frammenti elencati al v. 20, trovarsi espulsi dal mare e sacrificati alla sua logica. 18. *e svuotarmi... lordura*: la legge del mare, cui l'io è soggetto come individuo, vale anche come suo modello: come il mare espelle gli scarti inutili per realizzare l'armonia dell'insieme, così deve fare il soggetto con le scorie (le «lordure») del proprio vissuto. 19. *come tu fai*: il mare si è il complemento oggetto di «sbatti» al v. 19 (l'insieme sintattico recita dunque: «tu mare sbatti sulla riva gli inutili scarti delle tue profondità mescolati a sugheri ecc.»).

III. Il terzo movimento prosegue e approfondisce la rievocazione del rapporto felice con il mare quale identità cosmica, e la mette anche qui a confronto con un presente diverso e opposto. La «gioia» (v. 29) di allora consisteva nella possibilità di armonizzare la sofferenza dei viventi in nome della «vastità» (v. 21) marina: questo testo denuncia infatti il «male di vivere» secondo modi già più volte incontrati nella sezione degli «ossi brevi», ma al tempo stesso rappresenta il risarcimento e perfino la redenzione di quel male in nome della universalità raffigurata nel mare (cfr. soprattutto i vv. 21-22). Una condizione siffatta annullava anche il tempo quale dispersione «inesorabile» (v. 7) e quale ciclo di produzione e distruzione. Tuttavia, di nuovo, quel tempo è finito: all'estate dell'infanzia è seguito l'autunno»; e quella gioia cui un tempo aderiva l'io ora è riservata alla «pavoncella» della conclusione, per la quale può infatti essere usato l'unico verbo al presente del testo dopo la serie di imperfetti riservati all'io.

METRICA Ad eccezione dell'unico endecasillabo al v. 12, nei trentuno versi si alternano qui parisillabi (quattordici ottonari) e imparisillabi (nove novenari e sette settenari), con un raffinato effetto di rapidità senza definizione ritmica, ma anzi con turbata incostanza ed effetto di scivolamento e di frana (acuiti dai frequenti *enjambements*: cfr. soprattutto i vv. 2-3, 3-4, 5-6, 6-7, 8-9, 10-11, 27-28). Dissimulato, anche qui, il gioco dei legami fonici (alcune

rime sono p. es. nascoste all'interno del verso, come «vastità : immobilità» ai vv. 21-24), così che più significativa risulta la rassereneante rima conclusiva «anella : pavoncella», sottolineata dall'allitterazione sulla liquida rafforzata *ll* di «alla» e di «vallotto» (che anticipa anche la fricativa *v* di «pavoncella»).

Scendendo qualche volta  
gli aridi greppi ormai  
divisi dall'umoroso  
Autunno che li gonfiava,  
non m'era più in cuore la ruota  
delle stagioni e il gocciare  
del tempo inesorabile;

1-7. *Scendendo... inesorabile*: l'arco sintattico-ragionativo va ricostruito così: qualche volta, scendendo gli aridi fianchi dei colli («greppi»), ormai separati per i corsi d'acqua che l'autunno ha gonfiato, non percepivo più («non m'era più in cuore») il volgersi delle stagioni e l'inesorabile trascorrere lento («il gocciare») del tempo. Due le interpretazioni possibili: quando un tempo scendevo i greppi, che ora non scendo più perché l'autunno ecc.; oppure: quando un tempo, in autunno, scendevo ecc. Il sistema complessivo dell'argomentazione rende forse preferibile la prima possibilità; ma in entrambi i casi è implicita la fine dell'esperienza qui descritta, riservata ora alla «pavoncella» del finale. «Qualche volta»: Luperini ha richiamato il legame tra questi indicatori temporali e di frequenza (nell'*incipit* dei due movimenti successivi si legge «talvolta» e «a volte») e quelli simili in *Pianissimo* di Sbarbaro, con conseguente legame tra questo camminante montaliano e quello, più sonnambulico ma egualmente smarrito e ricercante, del modello. L'aggettivo «umoroso» vale «ricco di piogge». La maiuscola apposta alla stagione ne comporta la personificazione. La rappresentazione «liquida» del tempo è una costante della poesia montaliana (sforerà, nelle *Occasioni*, nel «tempo fatto acqua»: *Notizie dall'Amiata*,

ma bene il presentimento  
di te m'empiva l'anima,  
sorpreso nell'ansimare  
dell'aria, prima immota,  
sulle rocce che orlavano il cammino.  
Or, m'avvisavo, la pietra  
voleva strapparsi, protesa  
a un invisibile abbraccio;  
la dura materia sentiva  
il prossimo gorgo, e pulsava;  
e i ciuffi delle avide canne  
dicevano all'acque nascoste,  
scrollando, un assentimento.  
Tu vastità riscattavi

II, v. 26). 8-12. *ma bene... cammino*: ma invece mi riempiva l'anima (dimentica del tempo e della necessità) il presentimento della tua presenza, mare, colto («sorpreso», quasi «scoperto») nel respiro («nell'ansimare») dell'aria – un presentimento, cioè, ricavato dal ritmico pulsare della risacca, nuovamente umanizzata –, che era poco prima silenziosa («immota», cioè «senza vibrazioni sonore»), sopra le rocce che fiancheggiavano («orlavano») il sentiero («il cammino»). Già la lieve percezione della presenza del mare, camminando dall'entroterra verso di esso, bastava in passato a riempire l'anima del soggetto, mettendo a tacere il tedio della condizione temporale. 13-20. *Or... assentimento*: mi accorgevo («or» può avere qui tanto valore temporale quanto valore rafforzativo e argomentativo) che la pietra voleva staccarsi dalla terra, offerta («protesa») verso l'invisibile abbraccio (del mare); perfino la dura materia terrestre percepiva la presenza vicina del mare («gorgo»), e palpitava («pulsava»); e i ciuffi delle canne desiderose («avide»: forse di acqua), scrollandosi, comunicavano («dicevano») la loro adesione («un assentimento») alle acque nascoste del mare. È una efficace raffigurazione dell'armonia del paesaggio, non priva tuttavia di un intimo patimento, trasceso in nome della totalità naturale reclamata dal mare e dalla sua funzione: ogni cosa partecipa panicamente alla identità avvolgente del mare, dalla vegetazione alle stesse rocce. 21-24. *Tu... finiti*: è il momento concettualmente più significativo del movimento: l'immensità del mare riscatta, cioè redime, anche la sofferenza dei sassi; e per la mobile armonia («tripudio») del ma-

anche il patire dei sassi:  
pel tuo tripudio era giusta  
l'immobilità dei finiti.  
Chinavo tra le petraie,  
giungevano buffi salmastri  
al cuore; era la tesa  
del mare un giuoco di anella.  
Con questa gioia precipita  
dal chiuso vallotto alla spiaggia  
la spersa pavoncella.

re si giustifica l'immobilità delle cose limitate (come la pietra e le canne). È la legge espressa ai vv. 12-17 del secondo movimento, coincidente sul piano esistenziale con la non-distinzione infantile dell'io, e sul piano culturale con la poetica del simbolismo quale riscatto dei particolari in nome della loro redenzione nel significato universale che li trascende e contiene. 25-28. *Chinavo... anella*: scendevo («chinavo», con influsso anche del dialetto ligure) in mezzo alle petraie, arrivavano al mio cuore ventate («buffi», cioè «sbuffi») salate (segni della presenza marina); la distesa del mare appariva come un gioco di anelli (i cerchi disegnati dal vento sull'acqua). Il verbo «chinavo» riprende lo «scendendo» iniziale, e anticipa il «precipita» successivo (riferito però al volatile): l'apparizione del mare, come variarsi di formazioni circolari (le onde, le correnti, ecc.), porta a compimento la catarsi, o discesa di avvicinamento al mare, rappresentata in questo movimento. È il culmine della felicità panica: quel mare che redime la finitezza delle condizioni individuali pare addirittura un «giuoco». 29-31. *Con... pavoncella*: con la stessa gioia che verso la spiaggia la pavoncella che si era smarrita. La condizione di felicità che deriva dall'adesione all'armonia rappresentata dal mare prosegue ora per gli esseri rimasti fedeli alla logica dell'indistinzione naturale e che quindi, come la pavoncella, riconoscono nel mare il loro centro di orientamento. La «pavoncella», una delle numerose presenze ornitologiche della poesia montaliana, è un piccolo volatile verde e nero sul dorso, bianco e nero nel petto, crestato; e qui assolve una funzione non dissimile dalle due ghiandaie che concludono il primo movimento.

IV. Dopo la definizione di un'intesa profonda tra soggetto lirico e mare, nei due movimenti precedenti, in questo quarto si tenta una collocazione di quella armonia naturale anche all'interno delle coordinate sociali e civili: il mare diviene qui l'emblema di una «città» utopica e della «patria sognata» (vv. 10 e 13). Sull'etica che la legge del mare fonda per la natura può reggersi anche la prospettiva della civiltà. Tuttavia, i segni della rottura poi intervenuti fra l'io e quella legge si ritrovano anche qui, come già nei movimenti precedenti, e appaiono anzi intensificati: il mare diviene qui un «padre» severo (cfr. vv. 16 e 17), il cui «disfranchimento» travolge le esistenze individuali costringendole alla sofferenza e alla mancanza di identità. È quanto denunciano, soprattutto, l'«impietrato soffrire senza nome» (v. 21) di un «ciottolo» e l'«informe rottame» (v. 22) espulso dalla «fiumara del vivere» (vv. 23-24). Il poeta ora prende anzi a riconoscersi proprio in questi frammenti senza redenzione. Si annuncia così la crisi che esploderà nel movimento successivo, dove la distanza e l'inconciliabilità tra l'io e il mare guadagnerà il primo piano.

METRICA Componimento di grande varietà metrica, i cui ventinove versi sono divisi tra alessandrini (sei casi), endecasillabi (sette casi), novenari (tre casi), ottonari (tre casi), settenari (otto casi), con un dodecasillabo (v. 13) e un tridecasillabo (v. 29 e ultimo). Sono qui frequenti le rime (cfr. p. es. i vv. 7-10), anche interne (p. es. «azzurro : susurro» ai vv. 10-12 e «fiotto : incorrotto» ai vv. 13-15); con intensificazione nel finale (vv. 22-24, 23-25, 26-28, 27-29).

Ho sostato talvolta nelle grotte  
che t'assecondano, vaste  
o anguste, ombrose e amare.

Guardati dal fondo gli sbocchi  
segnavano architetture

possenti campite di cielo.

Sorgevano dal tuo petto

rombante aerei templi,

guglie scoccanti luci:

una città di vetro dentro l'azzurro netto

via via si scopriva da ogni caduco velo

e il suo rombo non era che un susurro.

Nasceva dal fiotto la patria sognata.

Dal subbuglio emergeva l'evidenza.

L'esiliato rientrava nel paese incorrotto.

2. *t'assecondano*: accolgono il tuo distenderti; rivolto, come sempre, al mare. 3. *amare*: salate, cioè ricche di salsedine. 4-6. *Guardati... cielo*: le uscite delle grotte («gli sbocchi») guardate dal fondo delle grotte stesse raffiguravano, quasi incorniciavano, maestose architetture sullo sfondo del cielo. «Campite» è il participio passato di «campire», verbo di uso tecnico che indica lo stendere il colore uniforme di fondo negli affreschi. 7-9. *Sorgevano... luci*: dalle tue profondità («petto») rimbombanti si innalzavano templi elevati («aerei»), pinnacoli da cui emanano lampi di luce. Secondo Bonora, Montale avrebbe qui considerato la leggenda bretone della cattedrale inghiottita, magari attraverso la mediazione di un preludio di Debussy a lui ben noto, secondo cui una chiesa sprofondata nel mare ne emergerebbe nei giorni di tempesta e apparirebbe in trasparenza nelle bonacce. 10-12. *una città... susurro*: immersa nell'azzurro limpido del mare una città trasparente come il vetro si liberava a poco a poco da ogni cedevole copertura («caduco velo») e il suo rombo appariva quale un sussurro. La forza del mare libera come d'incanto la leggerezza di una illusoria costruzione perfetta a forma di città, capace di trasformare in una voce discreta («susurro») il «rombo» marino (cfr. anche il precedente «rombante»). 13-15. *Nasceva... incorrotto*: dal mare nasceva la patria desiderata. La chiarezza assoluta emergeva dal caos apparente. Chi stava in

Così, padre, dal tuo disfrenamento  
si afferma, chi ti guardi, una legge severa.  
Ed è vano sfuggirla: mi condanna  
s'io lo tento anche un ciottolo  
ròso sul mio cammino,  
impietrato soffrire senza nome,  
o l'informe rottame  
che gittò fuor del corso la fiumara  
del vivere in un fitto di ramure e di strame.

20

esilio poteva rientrare in un paese perfetto, non sottoposto a corruzione. Le tre secche proposizioni aforistiche concludono la parte al passato, sintetizzando per l'ultima volta la condizione di armonia garantita dal mare a chi si pieghi alla sua legge. Legge tuttavia «severa», come si legge subito dopo, passando al presente, agli occhi di chi cerchi di definire un'identità individuale. 16-17. Così... severa: in questo modo, o mare padre, dal tuo scatenamento, cioè dalla tua potenza senza limiti, si esprime, agli occhi di chi ti guardi, una legge severa. Guardare il mare vuol dire già uscire dalla sua legge, e vederne e subirne dunque la durezza. 18. Ed è vano sfuggirla: ed è impossibile cercare di sfuggire la legge del mare. 18-24. mi condanna... strame: mostra la mia condanna, se lo sfioro («tento»), anche un sasso corrosivo che si trovi sul mio cammino, pietrificato soffrire senza identità, o mi condanna il rottame deforme che la fiumana della vita ha gettato fuori del suo corso in mezzo a ramaglie ed erbacce. Accentuata da vocaboli rari e aspri nel suono e nel senso, giunge qui, retta da un imperioso presente, l'identificazione del soggetto con quegli scarti dell'esistenza che la legge del mare prescrive, rovesciando dunque la conclusione del secondo movimento e soprattutto i vv. 21-24 del terzo: la «legge rischiosa» (II, v. 16) è ora una «legge severa»; come appaiono redenti quando li si consideri secondo il punto di vista del mare, così i frammenti individuali appaiono invece «condannati», soggetto compreso, allor-

Nel destino che si prepara  
c'è forse per me sosta,  
niun'altra mai minaccia.  
Questo ripete il flutto in sua furia incomposta,  
e questo ridice il filo della bonaccia.

25

ché ci si ponga nella prospettiva di questi. 25-27. Nel destino... minaccia: l'unica minaccia che potrà esserci per il soggetto nel futuro è la sosta; probabilmente perché la sosta rappresenta la sortita dall'ordine continuamente mobile del mare ed equivale alla riflessione e del giudizio: sostare significa rischiare (cfr. «minaccia») la sorte del ciottolo e dei rottami. 28-29. Questo... bonaccia: non è facile stabilire a quale parte di ciò che precede vada riferito il pronome deittico «questo» due volte replicato; forse solo all'ultima parte, relativa al destino dell'io. «Incomposta» vale comunque «scomposta, scatenata», con riferimento alle burrasche, e «il filo della bonaccia» è «la distesa liscia del mare senza vento»: così che i due versi definiscono gli estremi delle condizioni marine, entrambi portatori del medesimo messaggio.

V. Il quinto movimento occupa il centro del poemetto. Qui esplose la crisi presagita nei passaggi precedenti, e soprattutto nel quarto. Il cuore «disumano» del mare «si divide» (vv. 2-3) da quello degli esseri finiti, si rompe l'armonia tra l'io e il tutto, il soggetto non si riconosce più nel mare ma in fragili esistenze esposte alla sua furia distruttiva: il «pendio» (v. 13) che frana verso le acque, le piante che faticosamente resistono alla forza degli elementi. E contro il mare nasce un rancore simile a quello che il figlio ha verso il padre. Viene dunque qui rovesciata l'opzione iniziale del poemetto: alla scelta del mare si sostituisce quella della terra. Ciò comporta la coscienza dei limiti esistenziali della condizione umana: la vita non è più un fine ma un mezzo (cfr. v. 14), è cioè priva di ogni garanzia di significato. Ma solo in questa sfida – e cioè differenziandosi – l'uomo può rivendicare, come avviene per la ginestra leopardiana, la propria dignità.

METRICA Prevalenza di endecasillabi (undici casi su ventotto versi), accompagnati a misure varie, dal settenario al dodecasillabo (ma un metro libero lungo è il v. 21). Varie rime (p. es. vv. 5-6, 21-23, 25-27), assonanze (soprattutto rilevante la serie ai vv. 9-12) e consonanze (come ai vv. 15-16). Alcuni energici *enjambements* acquiscono la durezza del dettato (soprattutto ai vv. 6-7 e 14-15).

Giunge a volte, repente,  
un'ora che il tuo cuore disumano  
ci spaura e dal nostro si divide.  
Dalla mia la tua musica sconcerta,  
allora, ed è nemico ogni tuo moto.  
In me ripiego, vuoto  
di forze, la tua voce pare sorda.  
M'affisso nel pietrisco  
che verso te digrada  
fino alla ripa acclive che ti sovrasta,  
franosa, gialla, solcata  
da strosce d'acqua piovana.  
Mia vita è questo secco pendio,

1-3. *Giunge... divide*: a volte arriva improvvisamente («repente») un momento in cui il tuo cuore disumano ci spaventa e si separa dal nostro. Il poeta si rivolge al mare, assumendo in questi versi iniziali il punto di vista degli esseri finiti (di qui il plurale). «Disumano» vale qui tanto «non umano» quanto «spietato» (e si veda, per il confronto tra il cuore dell'uomo e quello metaforico del mare, anche II, vv. 13-15). 4. *Dalla mia*: sottinteso «musica». *sconcerta*: discorda, smette di andare d'accordo; è la rottura dell'armonia precedentemente raffigurata. 5. *è nemico ogni tuo moto*: ogni tuo movimento, e comportamento, mi risulta ostile. 6. *In me ripiego*: mi chiudo in me stesso. Si delinea, qui e nei versi successivi, una situazione che ricorda, anche per la postura fisica, quella dell'avvio del poemetto, nel primo movimento (si ricordi il «capo reclinato»). *vuoto*: privo. 7. *sorda*: senza suono, cioè incapace di suscitare reazioni in me (cfr., viceversa, II, vv. 1. sg.; III, vv. 8-12; IV, vv. 28-29). 8-12. *M'affisso... piovana*: mi concentro a fissare il pietrisco che scende verso te fino allo scoscendimento ripido («ripa acclive») che sta sopra di te, franoso, giallo, scavato da pozze di acqua piovana. Affiora il tema del conflitto fra mare e terra (per il quale cfr. anche *Clivo*). «Stroschia» (pioggia, pozza d'acqua, rigagnolo) è raro e d'uso soprattutto toscano (si legge per esempio in Pea). 13. *Mia vita è*: la mia vita si identifica in.

mezzo non fine, strada aperta a sbocchi  
 di rigagnoli, lento franamento. 15  
 È dessa, ancora, questa pianta  
 che nasce dalla devastazione  
 e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa  
 fra erratiche forze dai venti.  
 Questo pezzo di suolo non erbato 20  
 s'è spaccato perché nascesse una margherita.  
 In lei tìtubo al mare che mi offende,  
 manca ancora il silenzio nella mia vita.  
 Guardo la terra che scintilla,  
 l'aria è tanto serena che s'oscura. 25

14. *mezzo non fine*: momento del divenire della materia e non evento in se stesso dotato di senso. 16. *È dessa, ancora*: essa, cioè la mia vita, è anche. *questa pianta*: probabilmente l'agave (cfr. la serie di *L'agave su lo scoglio*). 17. *che nasce... devastazione*: che riesce a nascere anche in mezzo ai franamenti e all'aridità. 18. *in faccia*: addosso; ma trapela anche così l'identificazione dell'uomo nella pianta. 19. *erratiche*: vagabonde, mutevoli. 20. *Questo*: è il terzo pronome deittico (cfr. vv. 13 e 16), a sottolineare la concretezza dei riferimenti e la forza dell'esperienza. *non erbato*: non coperto d'erba, dunque desertico e franoso. 21. *s'è spaccato... margherita*: ha lasciato nascere, fendendosi, una margherita, segno gentile di sfida alla inospitalità del paesaggio. 22. *In lei... offende*: identificandomi in lei, esito davanti al mare che mi aggredisce. 23. *manca... vita*: forse vuol dire che la presenza del mare, con la sua musica tanto invadente e ora non più consona alla condizione del soggetto, impedisce quel silenzio nel quale l'io potrebbe trovare se stesso, affermare la propria identità: foss'anche un'identità minacciata e instabile come quelle dell'agave e della margherita. 24. *scintilla*: brilla al sole. 25. *l'aria... s'oscura*: effetto di paesaggio di tipo espressionistico, concretamente spiegabile

E questa che in me cresce  
 è forse la rancura  
 che ogni figliuolo, mare, ha per il padre.

quale effetto dell'abbacinamento subito dal soggetto per l'eccesso di luce, o quale polarizzazione dell'azzurro del cielo. Luperini ha segnalato per questo passaggio uno dei numerosi rimandi al *Cimitero marino* di Paul Valéry: «La scintillation seréine sème / sur l'altitude un dédain souverain» («Lo scintillio sereno dissemina / nelle altezze del cielo un disdegno superiore»: IV, vv. 5-6). 26. *cresce*: va aumentando. 27. *la rancura*: l'ostilità. È parola antica e rara, usata da Dante nel senso di "dispiacere". 28. *figliuolo... padre*: non è forse necessario ricorrere a una spiegazione edipica in senso stretto, ma certo l'avversione verso il padre si lega al rifiuto della legge che questi rappresenta e al bisogno di affermazione della propria personalità.

VI. Dopo la lunga serie di imperfetti dei movimenti dal secondo al quarto e dopo il presente dirompente che sottolinea lo strappo del quinto, ecco nel sesto aprirsi lo spazio del futuro. Avvenuto il distacco dal mare e dalla sua legge, il soggetto immagina il futuro come un rischioso passaggio dalla «favola» alla «storia» (vv. 13-15), cioè dalla dimensione mitica dell'indifferenziato naturale alla dimensione dell'identità individuale e delle sue difficoltà. Resta tuttavia la speranza che l'«esilio» dal mare non implichi un distacco completo dalla sua «voce» e che invece sia possibile serbarne un'«eco» (vv. 20-21): le «parole senza rumore» (v. 24) cresciute grazie alla lezione del mare potranno risarcire la perdita nell'intesa fraterna con un possibile lettore. Ancora una volta il terreno esistenziale e psicologico è associato a una precisa scelta di poetica.

METRICA Nei ventotto versi, segnati da grandissima varietà metrica, prevalgono gli endecasillabi (undici occorrenze), accompagnati da un tridecasillabo (v. 24), un dodecasillabo (v. 8), due novenari (vv. 13 e 25), sette ottonari (più uno doppio al v. 15), tre settenari (più un alessandrino al v. 5), un senario (v. 7). Varie rime (p. es. vv. 1-7, 3-8, 11-14, 12-13, 24-27), anche interne (come «addurrà : sarà» ai vv. 4-6 e «teco : greco» ai vv. 25-28).

Noi non sappiamo quale sortiremo  
domani, oscuro o lieto;  
forse il nostro cammino  
a non tócce radure ci addurrà  
dove mormori eterna l'acqua di giovinezza; 5  
o sarà forse un discendere  
fino al vallo estremo,  
nel buio, perso il ricordo del mattino.  
Ancora terre straniere  
forse ci accoglieranno: smarriremo 10  
la memoria del sole, dalla mente  
ci cadrà il tintinnare delle rime.  
Oh la favola onde s'esprime  
la nostra vita, repente  
si cangerà nella cupa storia che non si racconta! 15

1-2. *quale... domani*: quale futuro («domani») avremo («sortiremo»). 4. *a non tócce... addurrà*: ci condurrà a radure incontaminate, cioè a condizioni di serenità incorrotta. 5. *mormori eterna*: eternamente risuoni, cioè sia sempre ben viva. *acqua di giovinezza*: il nutrimento che mantiene giovani. 6. *sarà*: soggetto è «il nostro cammino» del v. 3. *un discendere*: secondo la caratteristica idea montaliana della discesa come equivalente della degradazione e dell'insensatezza. Qui l'immagine è dantescammente associata al «buio» (v. 8). 7. *vallo estremo*: l'avvallamento più profondo, immagine di invecchiamento e di morte. 8. *perso*: smarrito, cioè dimenticato. Tuttavia in *Incontro*, sotto analogha suggestione dantesca, la voce vale «nero-rossastro». 9. *terre straniere*: secondo l'immagine dell'esilio imposto a chi si allontana dal mare. 12. *ci cadrà... rime*: perderemo il risuonare delle rime, cioè la facoltà poetica. 13-15. *Oh la favola... racconta!*: oh, la condizione favolosa di cui la nostra vita è formata, di colpo («repente», come in V, v. 1) si trasformerà nella buia e triste («cupa») storia che non si può raccontare! Smarrito cioè il legame con il mare, la

Pur di una cosa ci affidi,  
padre, e questa è: che un poco del tuo dono  
sia passato per sempre nelle sillabe  
che rechiamo con noi, api ronzanti.  
Lontani andremo e serberemo un'eco  
della tua voce, come si ricorda  
del sole l'erba grigia  
nelle corti scurite, tra le case.  
E un giorno queste parole senza rumore  
che teco educammo nutrite

20

25

vita perderà la sua primitiva condizione mitica, e perderà di conseguenza la possibilità di rappresentare se stessa: entrerà nella trita storia senza poesia. È un grande tema già romantico. 16. *Pur*: tuttavia. *ci affidi*: ci dai certezza. 19. *api ronzanti*: secondo Mengaldo (sulla base anche di riscontri dannunziani) è apposizione di «noi», e riferito al carattere dei poeti, pur sempre memori di quella lezione (naturale) dalla quale si distaccano. Secondo Bonora, Marchi e de Rogatis, invece, «api ronzanti» va riferito a «sillabe». Un luogo da *Eupalinos* di Valéry addotto da de Rogatis rafforza questa lettura, suggerendo anche «il valore antiretorico e la netta smorzatura dell'eloquenza» impliciti nel prestito: «Il est de paroles qui sont abeilles pour l'esprit» («ci sono parole che sono api per lo spirito»). 20. *serberemo*: conserveremo, cioè manterremo. 22. *l'erba grigia*: l'erba cioè scolorita perché senza sole, cui implicitamente il poeta si paragona, con un'immagine che richiama quella, pure vegetale, del movimento precedente. 23. *nelle corti scurite*: nei cortili ombrosi. *tra le case*: viene evocata una situazione cittadina contrastante con la condizione marina e naturale dominante, secondo un movimento che richiama quello dei *Limoni*. 24. *parole senza rumore*: esplicita attestazione di poetica, a favore di una poesia non fragorosa e spiegata; più avanti la scelta verrà meglio circostanziata (soprattutto nell'ottavo movimento e nella conclusione del nono). 25-26. *che teco... silenzi*: che coltivam-

di stanchezze e di silenzi,  
parranno a un fraterno cuore  
sapide di sale greco.

mo sul tuo esempio («teco» = con te) nutrendole di stanchezze, cioè di umile lavoro non superomistico, e di silenziose riflessioni. 27. *parranno... cuore*: appariranno a un animo amico, simile a quello del soggetto poeta. 28. *sapide... greco*: saporite, condite di ingredienti greci; cioè aventi qualcosa in comune con la tradizione più antica della lirica occidentale, quella greca classica; esemplare fra l'altro per l'essenzialità: forse quella che Montale, soprattutto con gli «ossi brevi», poteva contrapporre al modello dannunziano.

VII. Il settimo movimento segna un momento di introspezione e di regressione nostalgica. Da una parte il soggetto rimpiange di aver educato la propria sensibilità alla lezione del mare, così da imparare piuttosto la logica inclusiva, si direbbe, che la capacità di scegliere; rimpiange cioè di non saper vivere la responsabilità della scelta che l'identità individuale comporta. Dall'altra desidera ancora affidarsi al potere ricompositivo del mare stesso, al cui cospetto non è necessario compiere scelte perché tutte le contraddizioni si unificano. Viene così a delinearsi un carattere segnato dall'irrisolutezza e dai rimpianti. E intanto si assiste al provvisorio abbandono che ancora può caratterizzare il rapporto con il mare. Numerosi segnali, tuttavia, indicano che il distacco è avvenuto in modo ormai irreparabile.

METRICA Tolti i primi tre (un verso lungo di quattordici sillabe, un decasillabo e un ottonario), nei ventiquattro versi di questo movimento domina l'alternanza di endecasillabi (quindici casi) e settenari (cinque casi), con un'eccezione al v. 11 (un dodecasillabo). Alcune rime, soprattutto interne (significative «male : universale» ai vv. 10-13 e «recede : decide» ai vv. 18-19), e altre figure foniche (si veda p. es. la serie di *o* e poi di *a* negli ultimi tre versi: «sciOgli / ancOra i grOppi [...] sAle Agli Astri ormAi»).

Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale  
siccome i ciottoli che tu volvi,  
mangiati dalla salsedine;  
scheggia fuori del tempo, testimone  
di una volontà fredda che non passa. 5  
Altro fui: uomo intento che riguarda  
in sé, in altrui, il bollore  
della vita fugace – uomo che tarda  
all'atto, che nessuno, poi, distrugge.  
Volli cercare il male 10  
che tarla il mondo, la piccola stortura  
d'una leva che arresta  
l'ordegno universale; e tutti vidi  
gli eventi del minuto  
come pronti a disgiungersi in un crollo. 15

1. *scabro ed essenziale*: sobrio e semplice (ma «scabro» può anche valere «ruvido»). L'immagine indica comunque la condizione della naturalezza. 2. *siccome*: così come. *tu*: il mare. *volvi*: rigiri, fai rotolare. 3. *mangiati*: corrosi. 4. *scheggia*: frammento. *fueri del tempo*: quindi nella «favola» anziché nella «storia» (cfr. VI, vv. 13-15). 5. *volontà... passa*: una legge impassibile e impersonale che dura eternamente; quella ovviamente del mare e della natura. 6. *Altro fui*: ma sono stato una cosa diversa da quelle desiderate secondo l'elenco che precede. *intento*: attento, cioè in cerca di qualcosa. 7-8. *riguarda... fugace*: scruta in sé e negli altri le passioni della vita fuggevole. 8-9. *tarda... distrugge*: che esita a compiere un gesto definitivo, che nessuno possa più distruggere; forse con riferimento all'indecisione esistenziale (cfr. anche i vv. 17-19). 11. *tarla*: corrode, corrompe. 13. *l'ordegno universale*: il meccanismo dell'universo; secondo l'immagine, di origine illuministica, del mondo come grande orologio, che sarebbe bloccato (cfr. «arresta») da un difetto minimo, una leva storta. 14. *del minuto*: di ogni attimo presente. 15. *pronti... crollo*: sul punto di sgretolarsi e crollare. È il senso della precarietà dell'esistente che caratterizza la percezione montaliana, e che si esprime anche in alcuni «ossi brevi» (come in

Seguì il solco d'un sentiero m'ebbi  
l'opposto in cuore, col suo invito; e forse  
m'occorreva il coltello che recide,  
la mente che decide e si determina.

Altri libri occorrevano

a me, non la tua pagina rombante.

Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli  
ancora i groppi interni col tuo canto.

Il tuo delirio sale agli astri ormai.

«Debole sistro al vento...»). 16-17. Seguì... invito: ogni volta che ho seguito la traccia di un sentiero, cioè che ho fatto una scelta, ho avuto («m'ebbi») in cuore l'opposto, con le sue lusinghe, cioè ho in cuor mio rimpianto di non aver fatto la scelta contraria, che mi appariva a quel punto preferibile. Sono i segni dell'irrisolutezza esistenziale che lascia numerose tracce nell'opera montaliana. 18. m'occorreva: mi sarebbe stato necessario. il coltello che recide: il coraggio, cioè, di fare scelte nette, a costo di dover tagliare con il coltello i nodi non altrimenti scioglibili. 20-21. Altri... rombante: a me sarebbero stati utili modelli diversi («altri libri»), e non quello del tuo aspetto fragoroso. La metafora del libro e della pagina è in linea con la rappresentazione del mare anche quale modello artistico e quale figura di scelte culturali. 22. sciogli: cioè consoli; ma l'immagine si oppone implicitamente all'alternativa del taglio considerata ai vv. 22-23. 23. i groppi interni: le angosce interiori. canto: la musica delle onde, qui nuovamente considerata, in modo però nostalgico, quale strumento di armonia. 24. Il tuo... ormai: la tua musica colma di emozioni sale ormai fino alle stelle. È il momentaneo trionfo della legge del mare: legge senza rigore razionale (è detta infatti «delirio») ma forte per la capacità di armonizzare la realtà fino al cielo, coinvolgendo il soggetto nella sua felice pienezza. Si tratta di una condizione qui recuperata, come si evince da numerosi segnali, solo provvisoriamente, sotto un impulso regressivo e nostalgico.

Potessi almeno costringere...

VIII. Nell'ottavo movimento viene in primo piano la riflessione sulla propria arte, con la ripresa di temi già trattati nel movimento precedente e soprattutto nel sesto. Tuttavia, il sogno di formare una poesia capace di ereditare e rilanciare le doti del mare, e capace quindi innanzitutto di fondere simbolisticamente natura e arte (secondo la dannunziana esplicitazione del v. 8), non si è potuto realizzare. Nella prima parte di questo movimento esso viene ripercorso (vv. 1-10); ma subito dopo, e sotto lo stacco oppositivo di un risoluto «invece» si legge la denuncia dei propri limiti, rispetto almeno a quel modello, e dunque la denuncia di un fallimento (vv. 11-20). Altrove Montale definirà tale alternativa con le parole chiave «inno» (manca) ed «elegia» (possibile). Qui il conflitto tra aspirazione alla pienezza del canto e integrazione panica, da un lato, e realtà di miseria esistenziale e disintegrazione sociale, dall'altro, viene provvisoriamente risolto nei quattro versi della chiusa (vv. 21-24), che ancora una volta affidano la risoluzione alla forza del mare e allo scioglimento in essa dell'io. Ma la conquista più significativa resta quella del «ritmo stento», del «balbo parlare», delle «lettere fruste dei dizionari», delle «frasi stancate» (vv. 2, 5, 11-12, 18): enunciazioni di una poetica che affonda le radici in modelli crepuscolari ed espressionistici, traendone i tratti della propria specificità artistica.

METRICA Prevalenza di endecasillabi e ottonari (nove e sette occorrenze rispettivamente sui ventiquattro versi

complessivi), con la conseguente alternanza, tipica del poemetto, di parisillabi e imparisillabi. Ci sono poi due versi doppi di seguito (al v. 10 settenario + ottonario, al v. 11 un alessandrino), un dodecasillabo (v. 9), due decasillabi (vv. 13 e 18), un novenario (v. 16), due settenari (vv. 7 e 22). Diverse rime esposte (vv. 2-3, 4-5-10, 12-14, 16-18, 20-23).

Potessi almeno costringere  
in questo mio ritmo stento  
qualche poco del tuo vaneggiamento;  
dato mi fosse accordare  
alle tue voci il mio balbo parlare: –  
io che sognava rapirti  
le salmastre parole  
in cui natura ed arte si confondono,

5

1. *costringere*: immettere. 2. *questo mio ritmo stento*: il ritmo stentato della propria poesia, in inevitabile opposizione al canto spiegato di altri modelli (D'Annunzio per esempio). 3. *qualche poco*: anche solo una piccola quantità. *vaneggiamento*: è il «delirio» di cui parla la conclusione del movimento precedente; è la voce del mare, che non ha bisogno di costringersi a significati definiti e decifrabili dato che esprime il significato pieno del tutto. 4. *dato*: concesso. *accordare*: armonizzare; cfr. «dalla mia la tua musica concordata» (V, v. 4), dichiarazione del distacco fra soggetto e materia. 5. *balbo parlare*: esprimersi balbettante. È la poetica della «storta sillaba» dichiarata anche in «Non chiederci la parola...». 6. *io*: da connettere sintatticamente all'iniziale «Potessi» e a «dato mi fosse» del v. 4. *sognava*: sognavo. 7. *le salmastre parole*: il linguaggio salato (cfr. parole «sapide di sale greco»: VI, v. 28); cioè la capacità di parlare la lingua stessa della natura. 8. *natura... confondono*: numerosi i rimandi di questo passaggio alla poesia dannunziana. Per esempio: «Natura ed Arte sono un dio bifronte»

per gridar meglio la mia malinconia  
di fanciullo invecchiato che non doveva pensare  
Ed invece non ho che le lettere fruste  
dei dizionari, e l'oscura  
voce che amore detta s'affioca,  
si fa lamentosa letteratura.  
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

15

(Il fanciullo, in *Alcyone*, VI, str. 2<sup>a</sup>, v. 1). 9. *gridar*: esprimere. 10. *fanciullo... pensare*: autoritratto di gusto crepuscolare. Il pensiero è raffigurato quale evento negativo e minaccioso in quanto causa dell'allontanamento dal mare e del cruccio esistenziale. Un'immagine in parte simile è in *Riviere*: «fanciullo antico» (v. 35). 11. *fruste*: logore, abusate. 12-13. *l'oscura... s'affioca*: la voce misteriosa dell'ispirazione dettata internamente dall'amore diviene più debole; la poesia perde cioè la sua autenticità creativa. Trasparente il rimando dantesco: «I' mi son un che, quando / Amore mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando» (*Purg.* XXIV, vv. 52-54). 14. *si fa*: diviene. 15. *queste parole*: quelle usate qui. 16-17. *come... richiede*: come donne pubblicamente disponibili, cioè come prostitute, sono a disposizione di chi le vuole. Il tema avanguardistico e novecentesco dell'analogia tra il poeta e la prostituta è qui sfiorato da Montale in modi – a giudizio di vari lettori – non del tutto persuasivi. 18. *frasi stanca-*

gli studenti canaglie in versi veri.  
Ed il tuo rombo cresce, e si dilata  
azzurra l'ombra nuova.  
M'abbandonano a prova i miei pensieri.  
Sensi non ho; né senso. Non ho limite.

20

te: frasi abusate, incapaci di originalità. 20. *canaglie*: è sarcastico e iperbolico: così che il senso proprio ("malvagi") andrà inteso come "sfaccendati, senza scrupoli". Immagine e tono di cui già Contini ha additato l'origine nel Carducci meno eletto. *in versi veri*: per scrivere poesie scolasticamente corrette, anziché stente («balbe») come le sue. 21. *tuo*: del mare, come sempre. *rombo*: cfr. «petto rombante», «rombo» e «pagina rombante» (IV, 7-8 e 12 e VII, v. 26). *cresce*: aumenta. 21-22. *si dilata... nuova*: si allarga la recente ombra azzurra. Immagine del procedere del giorno e del mutare conseguente della luce: al meriggio sfavillante dei movimenti precedenti sembra sostituirsi qui un colore pomeridiano. Ma anche immagine di una novità sorta nella consapevolezza del rapporto con il mare. 23-24. *M'abbandonano... limite*: la conclusione riconsegna il soggetto al mare, con la provvisoria rinuncia ai «pensieri», cioè al ragionamento individualizzante, alle sensazioni («sensi»), cioè alla specificità soggettiva, infine al «senso». Ancora una volta, trovare accoglienza nel grembo totalizzante del mare, cioè sciogliersi nella sua dimensione illimitata («Non ho limite»), vuol dire perdere il significato della propria esperienza individuale. È una conclusione provvisoria, da mettere in relazione con quella del movimento successivo e ultimo, in parte simile anche nella terminologia (qui, p. es., c'è «senso», là si legge «significato»). «A prova» vale «a gara».

*Dissipa tu se lo vuoi...*

IX. La conclusione del poemetto, affidata a questo nono movimento, riprende e congiunge i due aspetti del rapporto con il mare quale si è venuto configurando nelle parti che precedono: da una parte il mare è il mito originario perduto, l'indifferenziato naturale dal quale l'individuo si è dovuto distaccare; dall'altra è la memoria profonda dell'io, il modello di una possibilità di armonia. «L'uomo si separa sì dal mare, ma continuerà a portarne dentro di sé l'eco e l'insegnamento» (Luperini). Da tale duplicità discende d'altra parte l'umiltà remissiva che agisce in questo ultimo movimento: il soggetto si è distaccato dal mare, ma sa che potrebbe comunque esserne annullato, così come sa che solo dal confronto con il mare, e dall'appartenenza, nonostante tutto, al suo «circolo», può derivare un «significato». In questo senso la vita dell'individuo non ha senso al di fuori del suo consumarsi all'interno del tutto che il mare continua a rappresentare. Infine viene qui ribadita, sia pure in tono intimo anziché spavaldo e vittimistico come nel movimento precedente, una opzione di poetica di tipo elegiaco: non la «gloria aperta» del mare ha costituito la «lezione» per il poeta, ma il suono fioco del «meriggio desolato» (vv. 16-20); ciò che ben si può verificare, se non altro, nelle scelte tematiche e formali degli «ossi brevi».

METRICA Nei ventitré versi prevalgono gli endecasillabi (undici occorrenze) e i settenari (sei occorrenze, più l'alexandrino in penultima posizione). Vi sono poi due dodecasillabi (vv. 5 e 15), un novenario (v. 4) e due ottonari (vv. 1 e 13). Numerose rime, più intense nella seconda parte (vv. 2-4, con assonanza al v. 7 e ripresa ai vv. 18-22, 13-15, 14-17,

19-21, 20-23) e altre figure foniche (come l'assonanza rafforzata dall'allitterazione ai vv. 9-12). Particolarmente rilevante l'impiego di vocaboli sdruciolli nella prima parte (otto occorrenze ai vv. 1-10: «dissipa, debole, effimero, circolo, ordine, giurano, impossibile, ignorano»; e poi nessuna occorrenza nei tredici versi seguenti).

Dissipa tu se lo vuoi  
questa debole vita che si lagna,  
come la spugna il frego  
effimero di una lavagna.  
M'attendo di ritornare nel tuo circolo,  
s'adempia lo sbandato mio passare.  
La mia venuta era testimonianza  
di un ordine che in viaggio mi scordai,  
giurano fede queste mie parole  
a un evento impossibile, e lo ignorano.

1. *Dissipa... vuoi*: disperdi, annulla tu, o mare, se lo desideri. La totalità indistinta della natura che il mare fra l'altro rappresenta può a suo piacimento annullare l'individuo singolo; questo dato, vissuto tragicamente soprattutto nel movimento centrale (il quinto), è qui elaborato in nome della umile relatività del soggetto. 2. *questa*: quella, ovviamente, del poeta. 3-4. *la spugna... lavagna*: è sottinteso "dissipa", per ellissi. Il «frego effimero» è il segno labile lasciato dal gesso, come labile è la traccia del soggetto rispetto al mare. 5. *M'attendo*: so che mi aspetta. 6. *s'adempia... passare*: si concluda il mio passaggio (cioè la mia vita) disorientato. 7. *venuta*: arrivo sulla terra; cioè "esistenza". 8. *ordine*: scopo. 9-10. *giurano... ignorano*: le parole che sto dicendo dichiarano con certezza fiducia in un evento che non conoscono, e che d'altra parte è impossibile. Forse il "miracolo" che potrebbe dare senso alla vita dell'io sottraendolo alla

Ma sempre che traudii  
la tua dolce risacca su le prode  
sbigottimento mi prese  
quale d'uno scemato di memoria  
quando si risovviene del suo paese.  
Preso la mia lezione  
più che dalla tua gloria  
aperta, dall'ansare  
che quasi non dà suono  
di qualche tuo meriggio desolato,  
a te mi rendo in umiltà. Non sono  
che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,  
questo, non altro, è il mio significato.

catena delle necessità. 11. *sempre che*: ogni volta che. *traudii*: udii indistintamente; o anche: mi parve di udire. 12. *dolce... prode*: il gradevole suono delle onde sulle coste. 13-15. *sbigottimento... paese*: fui preso da uno stupore simile a quello di uno che, avendo perso la memoria, a un certo punto si ricordi del suo paese (anche nel senso di "patria"). 16. *Preso*: avendo ricevuto. Il verbo regge la sintassi fino al v. 20. *lezione*: modello, per lo stile e i temi. 17-18. *gloria aperta*: splendore pieno; quello delle tempeste, per es. 18. *ansare*: respirare; in riferimento al leggero suono che anche il mare calmo provoca, muovendosi appena, sulla riva. 19. *dà*: produce. 20. *desolato*: solitario. 21. *a te... umiltà*: mi riconsegno a te, mare, in atteggiamento umile. Si ricompone, dunque, la rottura inaugurata dal quinto movimento; ma senza poterne revocare le conseguenze. 22. *favilla d'un tirso*: scintilla, cioè minima e passeggera parte, di un «tirso». Il significato proprio di questo vocabolo rimanda a un bastone sormontato di vegetazione fiorita portato in onore di Dioniso nelle celebrazioni bacchiche; e il rimando è qui fuori luogo e di fatto incomprensibile. Secondo Contini si tratterebbe di uno dei «vocaboli lessicalmente impropri, semplici approssimative onomatopee» impiegate a volte da Montale, in questo caso forse sotto l'influenza della voce, foneticamente affine e semanticamente opportuna, "tizzo" (cioè di una fiaccola, o di un tizzone ardente). *bruciare*: consumare la vita; ma l'immagine resta entro l'area metaforica della «favilla d'un tirso [tizzo]».