

MERIGGI E OMBRE

Tanto l'eccezionale persistenza dell'interesse critico quanto l'apertura alla nuova stagione delle *Occasioni* hanno ratificato il rilievo assegnato a questo testo già dalla collocazione solitaria nella sottosezione centrale di «Meriggi e ombre». Composizione cronologicamente estrema del primo libro (l'unica del 1927), *Arsenio* vede la luce, appena composta, sul numero di «Solaria» del giugno 1927, ricevendo l'onore di una pronta traduzione di Praz per la prestigiosa rivista «Criterion» di Eliot: singolare destino, per la prima prova montaliana pienamente convergente con la tecnica appunto eliotiana del correlativo oggettivo.

Si è giustamente insistito sul carattere narrativo e naturalistico di questo testo; o almeno delle prime quattro strofe. La vicenda è ambientata in una località balneare, nella quale i suoni di un'orchestrina zigana si intrecciano e si confondono con quelli del temporale imminente. Ai segni premonitori succede lo scatenarsi della pioggia, sempre più impetuosa. Su questo scenario quotidiano e perfino banale si inserisce la vicenda del personaggio cui il testo si intitola, e che ne costituisce una delle novità più significative. *Alter ego* e proiezione del soggetto lirico, Arsenio vive con tormento la vita inautentica della stagione balneare e si aggira con irresolutezza ansiosa. Solo gli annunci del temporale e il suo scatenarsi (il vento, i fulmini, i tuoni, una tromba marina, la pioggia) divengono per lui segnali di un'alternativa possibile all'insensatezza; ed egli si impegna a seguirli, in cerca di quel "miracolo" laico presagito altre volte negli *Ossi*. Il miracolo però non avviene: trascinato dall'impeto del nubifragio, Arsenio può solamente giungere alla perce-

zione intera della propria fragilità esistenziale e stabilire un contatto fuggitivo con il mondo delle esistenze fallite; può cioè percepire con la massima intensità il destino di insensatezza e di morte che caratterizza la condizione dell'uomo moderno. È negata la percezione di un *oltre* che possa dare valore alla vita; la quale resta tutta nel piano fenomenico. Dietro la superficie naturale non c'è nulla; o solo la «cener» dei gesti e delle esistenze protese a dare un senso alle cose. Patire questo destino vuol dire, per ciò che riguarda il referente narrativo, essere ricacciati entro quello stesso orizzonte dei *falsi vivi* (o *vivi-morti*) che abitano la città da cui, proprio, si cercava di evadere.

La novità e il rilievo di questo testo non stanno tanto nei suoi impliciti contenuti esistenziali e filosofici – che il lettore degli *Ossi* ha già incontrato altre volte –, quanto nella tecnica della rappresentazione, che rinuncia deliberatamente a fondere i due piani del discorso, ovvero i due livelli di significato, su cui la poesia è organizzata: i comuni eventi di una cittadina balneare colpita da un temporale e il senso del destino individuale e della vita. «Il rapporto tra il banale e il significativo» (Guglielmi) può essere stabilito solo con la forza di un procedimento di tipo allegorico, «che innalza la vicenda dell'io a sublimata parabola [...] in un clima di astratta tragedia» (Luperini). Con *Arsenio* si sancisce insomma, nella poesia montaliana, la definitiva rinuncia a tentare la compresenza simbolistica di referti naturali o autobiografici e del loro significato. D'ora in avanti la scommessa della poesia montaliana consisterà nello sforzo di dare alle nude cose quel significato che il soggetto sente e intende: di attribuirlo, come qui, tentando un montaggio e una dialettica che congiungano i referenti in sé inerti e il loro possibile senso.

Il nome *Arsenio* sembra suggerito, più che da rimandi letterari, da ragioni di suono: la seconda metà ricalca il nome del poeta, Eugenio, ed è testimoniata nelle lettere a Nino Frank (dove Montale stesso lo definisce «una vaga proiezione del mio») l'intenzione di completare l'autoritratto con un *Eusebio* schumanniano. C'è poi la prossimità con il nome di Arletta (segnalata da Barile) e infine, forse,

il richiamo alla latina *ars* e a un concetto chiave degli *Ossi*, «arso» e «arsura».

Suggestiva la rievocazione d'autore in una lettera a Guarnieri del 4 marzo 1975: «*Arsenio* fu scritta in forse 10 minuti nella stanza d'affitto di una levatrice, via del Pratelino, Firenze, da un tale che si chiamava come me ma non ero io. C'è una tempesta reale e una tempesta in un cranio. L'una prepara e condiziona l'altra».

**METRICA** Cinque strofe di analoga lunghezza (da dieci a dodici versi, le prime quattro; di quindici, l'ultima) e di tutti endecasillabi, con tre eccezioni nella prima strofe (un settenario al v. 9 e due quinari ai vv. 7 e 11). La straordinaria mobilità del rapporto fra respiro metrico e respiro sintattico (inaugurata nella nostra poesia moderna da Leopardi) replica nella forma lo sdoppiamento di piani, o di livelli, denunciato per il procedimento della rappresentazione. Accuratissimo ma per lo più dissimulato il lavoro sui significanti: accanto a numerose rime, esposte e interne, prendono posto raffinati effetti d'eco che valorizzano la natura in qualche modo «sinfonica» del componimento. Una particolare attenzione è riservata poi ai vocaboli sdruciolli, fitti anche in fine di verso nella terza strofe e comunque presenti nei versi iniziali di strofe (per tre volte nell'attacco della poesia).

I turbini sollevano la polvere  
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi  
deserti, ove i cavalli incappucciati  
annusano la terra, fermi innanzi  
ai vetri luccicanti degli alberghi.  
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi

5

1-11. *turbini*: repentini colpi di vento, indizi del temporale in arrivo. *i cavalli... terra*: sono i cavalli delle carrozze, coperti da mantelle impermeabili e in particolare con il capo protetto da cappucci, che annusano la terra presentando la pioggia. *in faccia*: di fronte. *tu discendi*: la seconda persona è rivolta ad Arsenio, che

in questo giorno  
or piovorno ora acceso, in cui par scatti  
a sconvolgerne l'ore  
uguali, strette in trama, un ritornello  
di castagnette.

10

È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.  
Discendi all'orizzonte che sovrasta  
una tromba di piombo, alta sui gorghi,  
più d'essi vagabonda: salso nembo

15

cammina sul corso cittadino, in discesa, verso il mare. *or piovorno ora acceso*: a tratti piovoso a tratti illuminato (forse da brevi schiarite, forse da lampi). L'aggettivo «piovorno» significa propriamente «che minaccia pioggia», ed è in Carducci, in Pascoli e in Gozzano. *in cui par... castagnette*: giorno nel quale sembra partire a tratti («scatti») un rumore ritmico di castagnette, che sconvolge le sue (del giorno) ore monotone, costrette in una trama, cioè in un disegno già deciso. Si annuncia qui un primo segnale capace di aprire l'accesso a una dimensione che salvi dalla monotonia insensata e soffocante della successione temporale. Le «castagnette» possono essere qui le «castagnole», cioè «petardi» (con riferimento ai tuoni lontani); oppure «strumenti musicali simili alle nacchere» (con riferimento all'orchestrina zigana di cui si parlerà in seguito e, ancora, a tuoni: suoni degli strumenti e suoni naturali si scambiano anche in seguito le parti). Chiosa Montale in una lettera del 5 marzo 1928 a Frank: «Quel suono di castagnette sfuggito alla maglia delle cose è il primo segno che "il tempo esce di squadra" (direbbe Shakespeare)»; e in un'altra di qualche giorno dopo propone, per la traduzione, «soudain éclate».

12-23. *il segno... orbita*: il segnale di una dimensione (esistenziale) diversa, rispetto a quella monotona e inautentica dei falsi vivi. Nella lettera sopra ricordata, Montale spiega che «"orbita" qui vale "ordine"». *tu seguilo*: riferito al «segno», è il primo di alcuni imperativi rivolti al protagonista (cfr. vv. 13, 17, 24, 34), corrispondenti al suo tentativo di accedere a una dimensione positiva sottratta alla necessità. *una tromba... vagabonda*: una tromba marina (cfr. *Corno inglese*, vv. 12-13) color grigio scuro, come il piombo, sollevata sulle acque del mare e mobile («vagabonda») più di esse. È sogg. di «sovrasta»; mentre oggi. è l'«orizzonte». *salso... nubi*: ruotante nembo salato, che il vento spinge («soffiato»)

vorticante, soffiato dal ribelle  
elemento alle nubi; fa che il passo  
su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi  
il viluppo dell'alghe: quell'istante  
è forse, molto atteso, che ti scampi  
dal finire il tuo viaggio, anello d'una  
catena, immoto andare, oh troppo noto  
delirio, Arsenio, d'immobilità...

20

Ascolta tra i palmizi il getto tremulo  
dei violini, spento quando rotola  
il tuono con un fremer di lamiera  
percossa; la tempesta è dolce quando

25

dal mare, elemento selvaggio («ribelle»), verso le nubi. Il «nembo» è propriamente una pioggia intensa e circoscritta; fra gli usi estensivi è possibile anche il senso di «addensamento di umidità, polvere, pioggia, acqua marina». *fa che... scricchioli*: va' a camminare sulla ghiaia e poi tra le alghe, facendoti intricare dal loro groviglio; uscendo, dunque, dalla strada cittadina e avvicinandosi al mare, fino a raggiungere la riva. *quell'istante... immobilità...*: l'istante in cui raggiungi la riva è forse quello, atteso e desiderato, in grado di salvarti dalla fine del tuo cammino, il quale è solo l'anello di una catena (cioè non ha margini di libera scelta), è un procedere immobile, è una frenesia senza movimento («delirio... d'immobilità») che tu, Arsenio, conosci fin troppo bene. Uscire dai luoghi cittadini e accedere a un contatto con la natura nel momento in cui sembrano provenirne segnali di eccezionalità potrebbe salvare Arsenio dalla vita come necessità senza libertà e dalla minaccia della fine (non senza una possibile allusione all'idea del suicidio): immagini rese qui, icasticamente, con proverbiali formule ossimoriche («immoto andare», «delirio... d'immobilità») che alludono alla condizione di vita-morte.

24-33. *i palmizi*: piante frequenti nei centri liguri. *il getto... violini*: il suono intenso e vibrante dei violini. Borghello segnala un possibile rimando tecnico al «colpo d'arco gettato», o balzato, che consiste nel produrre rapidamente più note facendo rimbalzare l'archetto sulle corde. *spento... percossa*: il suono dei violini non si ode più (è «spento», perché sovrastato) durante il verificarsi dei tuoni, che producono un rumore simile al vibrare («fremer») della

sgorga bianca la stella di Canicola  
nel cielo azzurro e lunge par la sera  
ch'è prossima: se il fulmine la incide  
dirama come un albero prezioso  
entro la luce che s'arrosa: e il timpano  
degli tzigani è il rombo silenzioso.

30

Discendi in mezzo al buio che precipita  
e muta il mezzogiorno in una notte  
di globi accesi, dondolanti a riva, -

35

lamiera colpita. *sgorga*: nasce. *Canicola*: Sirio, nella costellazione del Cane minore, sorgendo insieme alla quale il Sole porta, alla nostra latitudine, il cuore dell'estate. Dunque la stella non è visibile nelle notti estive; e qui Montale, personalizzando per mezzo di un dato concreto un luogo comune (ma generico) della tradizione poetica, è dunque incorso in una imprecisione. La «tempesta» è comunque «dolce» (cfr. v. 27) nell'estate, parrebbe, per la mitezza del clima. *lunge... prossima*: e la sera, ormai vicina, sembra invece ancora lontana (a causa della lunghezza estiva del giorno). *se il fulmine... arrosa*: se il fulmine fa un disegno sul cielo serale («la incide»), tratteggia rami («dirama») simili a quelli di un albero prezioso in mezzo alla luce che sta diventando rosa («s'arrosa») per il tramonto. *e il timpano... silenzioso*: e il timpano dell'orchestrina zigana coincide («è») con il tuono che non si ode; forse perché il fulmine è stato troppo lontano, o forse perché il suono dell'orchestrina ha questa volta coperto il tuono così come ai vv. 24-27, al contrario, il tuono aveva coperto il suono più discreto dei violini. Fatto sta che Montale così spiega a Frank: «il colpo di timpano degli tzigani fa da tuono (assai dolcemente) a quel lampo silenzioso» (dove andrà notata la significativa sostituzione della parola «lampo» al «rombo» del testo, che spinge a rendere preferibile la prima delle due ipotesi interpretative). Il «timpano» è uno strumento a percussione.

34-44. *Discendi*: imperativo, come al v. 13. *in mezzo... precipita*: nelle tenebre che scendono improvvisamente, vuoi per l'avanzare della sera, vuoi per l'oscurarsi del cielo all'arrivo del temporale. *e muta... riva*: il buio trasforma il giorno fino a quel momento ancora luminoso («muta il mezzogiorno») in una notte in cui sulla riva dondolano globi luminosi: i lampioncini sferici accesi per festeg-

e fuori, dove un'ombra sola tiene  
mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita  
l'acetilene -

finché goccia trepido  
il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,  
tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono  
le tende molli, un fruscio immenso rade  
la terra, giù s'afflosciano stridendo  
le lanterne di carta sulle strade.

40

Così sperso tra i vimini e le stuoie  
grondanti, giunco tu che le radici  
con sé trascina, viscide, non mai  
svelte, tremi di vita e ti protendi

45

giamento sulla costa. *e fuori... acetilene*: e in mare aperto («fuori»), dove mare e cielo sono avvolti in un'identica oscurità, dalle barche da pesca («gozzi») sparse lampeggiano le lampade ad acetilene. Segnali, forse, di una possibilità di salvezza (come la «luce della petroliera» nella *Casa dei doganieri*, nelle *Occasioni*, al v. 18): ma fragile e avvolta nelle tenebre. *finché*: si lega a «Discendi» del v. 34. Lo scalino del verso 39 sottolinea lo scatenarsi del temporale. *goccia... cielo*: il cielo carico di tensione («trepido») comincia a gocciolare; cioè inizia a piovere. *fuma*: per il calore. *s'abbevera*: assorbe l'acqua. *tutto... sciaborda*: accanto a te tutto sbatte (il verbo «sciabordare» indica il muoversi dentro un liquido). *le tende*: dei locali. *molli*: bagnate. *un fruscio... terra*: il rumore fruscicante e ampio dell'acqua portata dal vento colpisce trasversalmente la terra. *giù... carta*: cadono a terra sfrigolando per il contatto con l'acqua le lanterne di carta (cfr. v. 36).  
45-59. *sperso*: riferito ad Arsenio (il «tu» del v. sg.). *i vimini e le stuoie*: «semplici sedie di bambù e semplici stores», secondo la spiegazione data da Montale a Frank. *giunco... tremi*: tu, giunco, cioè vegetale, che trascina con sé le radici viscide, non mai strappate (sradicate dalla terra, cioè, ma unite a te), tremi ecc. L'auto-rappresentazione in termini di metamorfosi vegetale è già in «Mediterraneo» e nell'*Agave su lo scoglio*; ritorna in *Incontro* sottoposta a un processo di allegorizzazione massima. Il rimando dantesco all'episodio dei suicidi e di Pier della Vigna (*Inf.* XIII) è un sintomo della crescente attenzione al modello nei testi aggiun-

a un vuoto risonante di lamenti  
soffocati, la tesa ti ringhiotte  
dell'onda antica che ti volge; e ancora  
tutto che ti riprende, strada portico  
mura specchi ti figge in una sola  
ghiacciata moltitudine di morti,  
e se un gesto ti sfiora, una parola

50

55

ti da Montale alla seconda edizione degli *Ossi*. *ti protendi... soffocati*: l'attenzione di Arsenio, in questo momento di massima tensione esistenziale verso l'autenticità e anche già di penoso fallimento, è "protesa" verso il vuoto di senso della vita, «risonante» come l'Inferno dantesco di «lamenti soffocati», di segni di dolore inespressi ed enigmatici. *la tesa... volge*: torna a inghiottirti la distesa della consueta («antica») ondata (della vita inautentica e alienata) che da sempre ti avvolge. *tutto... riprende*: le consuetudini, la vita di sempre torna a catturare il soggetto, che ha fallito nello slancio liberatorio. *strada... specchi*: elementi della vita cittadina, quasi in un progressivo avvicinamento a un locale pubblico (del tipo di quello di *Caffè a Rapallo*), con un senso di fatalità accresciuto dall'asindeto. *ti figge*: ti configge, ti conficca. *in una sola... morti*: in un'unica moltitudine di morti ghiacciati. L'umanità, tragicamente raffigurata nei termini dei traditori danteschi, confitti nella livida ghiaccia del lago Cocito (*Inf.*, XXXII). La rappresentazione della vita sociale cittadina nei termini dell'*Inferno* dantesco quale insieme di morti è anche in *The Waste Land* (*La terra desolata*) di Eliot. *e se un gesto... astri*: e se, in una situazione a tal punto dominata dalla falsità e dalla non-vita, Arsenio viene eccezionalmente raggiunto da un gesto che lo sfiora o da una parola che gli arrivi vicino – gesto e parola per una volta autentici –, si tratta («quello è») forse del segnale («cenno») inviato da una vita soffocata («strozzata») che era sorta proprio per lui, cioè che avrebbe forse potuto salvarlo qualora lo avesse raggiunto. Il riferimento, qui criptico e chiarito solo in seguito, è alla "fanciulla morta" Annetta/Arletta, portatrice di un ordine diverso e di significati autentici. La cupezza di questi versi sta tuttavia negli indizi della impossibilità di contatto tra i due: il «gesto» non raggiunge Arsenio ma lo «sfiora», la «parola» non viene raccolta ma gli «ca-

ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,  
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una  
vita strozzata per te sorta, e il vento  
la porta con la cenere degli astri.

de accanto»; così che il rapporto eccezionale in grado di sovvertire l'insensatezza e l'incomunicabilità della vita sociale ne diviene a sua volta una conferma. Il tema della «vita strozzata» incrocia questa figura evanescente di donna – sfiorata per un attimo anche in *Incontro* – con quella delle «monche esistenze» evocate in *Crisalide* per la Nicoli: l'interesse di Montale scatta, in questi anni, solo al contatto di vite protese all'autenticità e alla pienezza ma destinate al fallimento. L'inciso «nell'ora che si scioglie» ha consentito varie letture: «quando la trama del tempo sembra sciogliersi» (Marchese), «può indicare la fine del temporale, ma anche il passare del momento del possibile miracolo» (Barile); non si può infine escludere un rimando allo sciogliersi del cielo nel temporale. *il vento... astri*: quel vento che nell'*incipit* aveva dato l'avvio ai segnali di speranza, ora qui ne cancella anche le tracce, incaricandosi di disperderli nello spazio siderale con la cenere luttuosa, così come nei primi versi sollevava verso il cielo la polvere della terra: i tentativi falliti di un'intesa umana che avrebbe potuto salvare il soggetto (e forse la loro portatrice) vengono trascinati via e riconfusi con la cenere cosmica. È una conclusione tragica nel registro del sublime quale mai Montale aveva tentato prima, e che ritenterà in alcune grandi composizioni delle *Occasioni* e della *Bufera*. La nota apocalittica conclusiva si avvale, al di là di più o meno probabili contatti puntuali, del filone di poesia cosmica che nella nostra letteratura va da Foscolo e Leopardi a Pascoli.

Composto quasi certamente nel 1924, questo testo conclude il trittico dedicato a Paola Nicoli. A vincere le perplessità di alcuni studiosi su questa attribuzione stanno, oltre che le esplicite dichiarazioni di Montale a Guarnieri, i caratteri del rapporto istituito qui con il "tu" femminile, coerenti con quelli di *In limine* e di *Crisalide*: sulla base di una condivisione del negativo esistenziale, il fallimento del proprio destino si offre quale via di scampo per la donna.

Insistendo sul carattere di «componimento esemplare della sezione», Blasucci ha mostrato il legame figurale qui istituito tra dati concreti dell'esperienza e metafore esistenziali, a partire dalla «immagine-metafora» del titolo. In particolare, il ritorno alla casa sul mare dell'infanzia – quella di Monterosso cui è dedicata anche *La casa delle due palme* nella *Farfalla di Dinard* – si carica di valenze metaforiche, «identificandosi col viaggio stesso della vita, privo di risultati e di senso». I segni della realtà fisica che il soggetto è in grado di raccogliere trasmettono tutti il senso di una ripetizione priva di sbocchi (il girare della pompa dell'acqua con il suo cigolio, i flussi del mare, i venti) o di un'eccezionalità senza seguito (l'apparizione rara di isole lontane). La stessa memoria è incapace di trattenere lo sperpero vitale, e si riduce a una traccia evanescente. La conclusione è dunque carica di desolazione e di malinconia. Si profila tuttavia uno scatto che affida all'interlocutrice femminile la *chance*, interdetta a se stesso, di fare eccezione, partecipando di un destino di salvezza la cui

figuralità religiosa è stata sottolineata da Zoboli. Si annuncia così una strategia che condizionerà molti testi delle *Occasioni* e della *Bufera*.

**METRICA** Quattro strofe di lunghezza assai ineguale (sette, otto, diciotto e quattro versi), su ritmo tenacemente endecasillabico: le uniche eccezioni sono tre settenari (vv. 13, 28 e 30) e due novenari in prima e ultima posizione con funzione di cornice. Poche rime (vv. 12-15 – rilanciata da «aria» al v. 14 –, 28-30, 29-33, 34-36 – con ripresa interna al v. 35 –, 35-37), alcune delle quali imperfette (vv. 5-6), ipermetre (vv. 2-3) o interne («muta : dorsuta» ai vv. 13-15, «cammino : vicino» ai vv. 34-36). La «scansione anaforica delle varie lasse» (Blasucci), evidente nelle prime due e nella quarta («Il viaggio finisce» + deittico «qui» o «questa»/«queste»), agisce anche nella terza per la sinonimia e l'equivalenza fonica dei verbi («finisce»/«vanisce»). La tendenza a far coincidere respiro sintattico e respiro metrico, con alcuni versi-periodo (vv. 6, 7, 31, 32, 33), conferisce al componimento un andamento monotono e dolente, con una venatura aforistica.

Il viaggio finisce qui:  
nelle cure meschine che dividono  
l'anima che non sa più dare un grido.

1-7. *Il viaggio*: un percorso concreto, quale si è visto rappresentato in numerosi testi degli *Ossi*; ma anche il "viaggio" della vita (con una possibile suggestione dantesca). *finisce*: perché giunto a un ostacolo invalicabile, il mare; e perché giunto alla meta, la casa dell'infanzia, nella quale interrogarsi sul senso della vita. *qui*: nella casa sul mare, se si guarda al legame con il titolo; nello stallo esistenziale, se si guarda al legame con i due versi successivi, dopo i due punti. Esperienza concreta e reattività psicologica coincidono. *nelle cure... grido*: in preoccupazioni banali che feriscono l'anima, divenuta incapace di reazioni vitali (come emettere

Ora i minuti sono eguali e fissi  
come i giri di ruota della pompa. 5  
Un giro: un salir d'acqua che rimbomba.  
Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio.

Il viaggio finisce a questa spiaggia  
che tentano gli assidui e lenti flussi. 10  
Nulla disvela se non pigri fumi  
la marina che tramano di conche  
i soffi leni: ed è raro che appaia  
nella bonaccia muta  
tra l'isole dell'aria migrabonde  
la Corsica dorsuta o la Capraia. 15

un grido). *Ora... cigolio*: l'equivalenza tra il ruotare della pompa che estrae l'acqua dal pozzo e il trascorrere del tempo insiste sull'immagine della ripetitività circolare del tempo e si riallaccia all'equivalenza tra emersione dell'acqua e trascorrere del tempo su cui si regge anche «*Cigola la carrucola del pozzo...*».

8-15. *che... flussi*: che i moti del mare costanti e lenti colpiscono («tentano»). Il moto delle onde e delle maree è ancora un'immagine del tempo (legata alla metafora della pompa per via della presenza dell'acqua), di nuovo intrisa di ripetitività. *Nulla... leni*: la distesa del mare («la marina»), che i venti miti («leni») disegnano («tramano») di avvallamenti (il cavo delle onde), non mostra nulla se non fumi quasi immobili («pigri»). Altri spiega «tramano di conche» diversamente: «rivela orlato di insenature» (Marchese). I «pigri fumi» saranno nel primo caso, per metafora, striature caliginose e nebbia (e cfr. il v. 17); nel secondo potranno invece provenire da case sulla costa. *ed è raro... Capraia*: e solo raramente appaiono, quando c'è silenziosa calma di vento, in mezzo ad altre isole che si spostano («migrabonde») nell'aria, cioè in mezzo alle nuvole, la Corsica montuosa o la Capraia. Passaggio in cui un'eco dantesca (*Inf.* XXXIII, v. 82) si incrocia con la ripresa di luoghi dannunziani: «e più lontane, / forme d'aria nell'aria, / l'isole del tuo sdegno, / o padre Dante, / la Capraia e la Gorgòna» (*Merriggio*, in *Alcyone*, vv. 18-22; nella stessa poesia, ai vv. 40-41, si trova anche la rima «ruga : fuga», qui ai vv. 28-30). A testimoniare della genesi plurima delle riprese montaliane dalla tradizione, vale tuttavia la pena di ricordare anche «l'isole dell'aria» di Roccata-

Tu chiedi se così tutto vanisce  
in questa poca nebbia di memorie;  
se nell'ora che torpe o nel sospiro  
del frangente si compie ogni destino. 20  
Vorrei dirti che no, che ti s'appressa  
l'ora che passerai di là dal tempo;  
forse solo chi vuole s'infinita,  
e questo tu potrai, chissà, non io.  
Penso che per i più non sia salvezza, 25  
ma taluno sovverta ogni disegno,  
passi il varco, qual volle si ritrovi.  
Vorrei prima di cedere segnarti  
codesta via di fuga  
labile come nei sommosi campi

gliata Ceccardi (*Versi scritti in una notte di luna*, in *Sonetti e poemi*; la segnalazione è di Mariani). «Dorsuto» è aggettivo di conio montaliano (da «dorso»).

16-33. *Tu*: entra qui risolutamente in scena la figura femminile. *così*: come sembrano suggerire i particolari della natura sopra ricordati. *vanisce*: svanisce. *poca nebbia*: dal paesaggio il dato cala, metaforicamente, a indicare l'incertezza e l'evanescenza dei ricordi. *se nell'ora... destino*: nelle ore di stasi o nel lieve rumore delle onde si risolve ogni destino; cioè se tutta la vita si esaurisce in un'alternanza di immobilità e di movimenti minimi e insensati, e, più in generale, se il significato della vita debba essere desunto da quello, desolato, dei cicli naturali. *l'ora... tempo*: sottraendosi dunque alle sue leggi di ripetitività e distruzione. *chi vuole*: chi si impegna a farlo. *s'infinita*: supera i confini del tempo. Verbo denominale coniato da Montale sul modello dei danteschi «indiarci», «infuturarsi» ecc., forse suggestionato anche da «je m'infinitise» di Paul Fort (Barile). *salvezza*: quella data dal ritrovamento di un significato della propria vita. *ma taluno... ritrovi*: ma qualcuno rovesci ogni legge di necessità («ogni disegno»), cioè il proprio destino, attraversi il passaggio («varco») - quello tra tempo e infinito, cioè tra necessità e libertà -, riesca a diventare quel che avrebbe voluto. L'immagine del «varco» ritorna nelle *Occasioni* (*La casa dei doganieri*, v. 19). *prima di cedere*: prima di arrendersi, cioè prima di accettare per me il fallimento e l'insensatezza. *segnarti*: indicarti. *labile... ruga*: tenue come la schiuma o un'in-

del mare spuma o ruga.  
Ti dono anche l'avara mia speranza.  
A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla:  
l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi.

30

Il cammino finisce a queste prode  
che rode la marea col moto alterno.  
Il tuo cuore vicino che non m'ode  
salpa già forse per l'eterno.

35

crespatura sulla distesa («campi») agitata del mare. *Ti dono... scampi*: il poeta consegna in dono alla figura femminile anche la propria scarsa («avara») speranza, che sente di non poter nutrire («crescerla») in futuro («A' nuovi giorni»), essendo ormai «stanco», cioè sfiduciato. La offre dunque quale «pegno» per il destino della donna, per tentare di salvarla («che ti scampi»). È il consueto sacrificio di sé che caratterizza il rapporto con la figura della Nicoli e che ben trova spazio nel registro etico posto a conclusione di «Meriggi e ombre» (e del libro).

34-37. *Il cammino*: variazione, secondo un'immagine non meno dantesca, del «viaggio» dei vv. 1 e 8. *prode*: rive. *rode*: consuma. *marea*: il movimento del mare. *col moto alterno*: quello delle onde; c'è una ripresa delle metafore temporali secondo l'ottica della ripetizione (e della consunzione vana). *Il tuo cuore... eterno*: conclusione sconsolata (l'interlocutrice è vicina ma non ode) e al tempo stesso aperta alla fiducia sulla possibile («forse») salvezza della donna. L'immagine del «salpare» esprime felicemente – nell'ordine metaforico dominante – il gesto di libertà attiva nei confronti della vita: come il viaggio del poeta (e degli uomini in generale) finisce sulla riva, così quello della donna varca il confine e affronta la navigazione. In tal modo il limite temporale che solitamente confina le esistenze è nel suo caso eccezionalmente trasceso verso «l'eterno».

## I morti

È questo uno dei testi aggiunti nell'edizione del 1928. La collocazione, l'anno di composizione (1926) e vari elementi tematici ne suggeriscono il legame con Arletta, la fanciulla morta per antonomasia del canzoniere montaliano. Al trittico per la Nicoli succede dunque un trittico per Annetta/Arletta: allo scacco esistenziale del primo, animato tuttavia da una passione contenuta ma non spenta, segue una condizione di vuoto e di condanna infernale; mentre un sottile indice di continuità fra i due brevi cicli sta nell'epilogo di separazione e di perdita che segna *Casa sul mare*.

Montale colloca nel consueto paesaggio marino – tuttavia incupito per l'incrudimento tragico e per il processo di astrazione patiti – il tormento dei morti, che non trovano pace nella sepoltura ma continuano a essere imprigionati dai ricordi del mondo e si mescolano, inavvertiti, alle azioni dei vivi. Il tema della non-vita, della vita come morte, trova qui un desolato complemento in quello della non-morte: agli umani appartiene una condizione intermedia che nega la vera vita e nega la morte rasserenata; nega cioè di vivere davvero e di morire davvero. È naturalmente un tema leopardiano (con un'eco dal *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* nelle *Operette morali*).

La «suprema ambiguità» nelle condizioni della vita e della morte determina un «intreccio inestricabile delle voci dei morti e del vivo che condivide con loro una condizione di morte» (Arvigo). E si può ben dire che i soli vv. 1-7 (esplicitamente profferiti dai morti) e i vv. 27-37 (senz'altro affidati alla voce dell'io lirico) sono assegnabili con preci-

Aggiunta nell'edizione del 1928 come i due testi con cui confina, e come essi composta nel 1926, *Delta* occupa il centro del trittico dedicato ad Annetta/Arletta che conclude la sezione. Il componimento costituisce, in certo modo, un caso concreto della legge enunciata nei *Morti*, che precede: separati dal mondo dei vivi, i defunti continuano tuttavia a sfiorarne i percorsi, a manifestarsi in momenti speciali, per intermittenze demoniche. La difficoltà di stabilire una comunicazione tra i due piani è eccezionalmente vinta allo scoccare di segnali dell'oltre, come qui il fischio conclusivo del rimorchiatore in arrivo.

Già Contini ha sottolineato l'apertura di questo testo al futuro della poesia montaliana, che nelle *Occasioni* tematizzerà la dialettica tra assenza e *senhal* salvifico, protendendosi verso una regione del senso metafisica e memoriale. Tuttavia, negli *Ossi* c'è il precedente di «*Il canneto rispunta i suoi cimelli...*», dove l'assente è pure evocata da segnali misteriosi e vaghi. Certo, *Delta* sa fondere quello stato di attesa con una riflessione sul tempo e sulla memoria, fornendo una sintesi ben matura di alcuni dei temi più profondi della poesia montaliana. Caratteristica dei testi più tardi del libro è anche la oggettivazione realistica (con tratti espressionistici) delle categorie concettuali e dei movimenti psichici: le dighe del tempo, l'oscura regione dell'inconscio, lo scontro vitalizzante e infernale del fiume che sfocia nel mare (da cui il titolo: il «delta» è la foce del fiume), la vampata di zolfo, il fischio del rimorchiatore.

METRICA Quattro strofe: di quattro versi le estreme; di sei, le centrali. La prevalenza netta degli endecasillabi (sedici su venti versi) è rotta solo dal novenario conclusivo e da tre settenari (vv. 2, 14 e 16). Le strofe estreme si reggono su due coppie di rime alternate, mentre le centrali alternano alcune rime esposte (vv. 6-9, 7-10, 13-16) a rime interne («sostenta : alimenta» ai vv. 12-14, «via : ubbia» ai vv. 12-13) e ad altre figure foniche. Alcuni *enjambements*, fra i quali spiccano i tre fra sostantivo e aggettivo posti ad apertura di tre strofe su quattro (vv. 1-2, 11-12 e 17-18).

La vita che si rompe nei travasi  
secreti a te ho legata:  
quella che si dibatte in sé e par quasi  
non ti sappia, presenza soffocata.

Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe  
la tua vicenda accordi alla sua immensa,

5

1-4. *La vita... legata*: ho legato a te quella vita che si interrompe («si rompe») in sommovimenti misteriosi («nei travasi / secreti»), cioè la vita delle emozioni profonde, qui raffigurata secondo una metafora (quella dei «travasi») che anticipa e raddoppia il tema della foce. *quella... soffocata*: ho legato a te, presenza nascosta («soffocata»), quella vita che si agita nel profondo («si dibatte in sé») e pare quasi non conoscerti. Alla donna e a ciò che ella incarna – e dunque soprattutto alla memoria – si collega la vita del profondo, la quale resta per lo più occulta e bloccata; così che anche la presenza della donna risulta ignorata durante la vita consueta.  
5-10. Nei casi in cui («quando») il tempo sembra interrompere il suo corso («s'ingorga alle sue dighe»), allora, o memoria, armonizzi («accordi») la tua vicenda a quella immensa del tempo, ed emergi («affiori») più nitida («palese») dalla regione oscura nella quale eri discesa, così come ora, dopo la pioggia, il verde torna a concentrarsi sui rami e il rosso sui muri delle case. Appartenendo alla regione profonda dell'inconscio, la memoria della donna può riemergere in momenti di eccezionalità, quando il tempo sem-

ed affiori, memoria, più palese  
dall'oscura regione ove scendevi,  
come ora, al dopopioggia, si riaddensa  
il verde ai rami, ai muri il cinabrese.

10

Tutto ignoro di te fuor del messaggio  
muto che mi sostiene sulla via:  
se forma esisti o ubbia nella fumea  
d'un sogno t'alimenta  
la riviera che infebbra, torba, e scroscia  
incontro alla marea.

15

bra fermarsi: «s'ingorga» corrisponde a «si rompe» della prima strofe, così come la metafora delle «dighe» ai «travasi». Insomma: memoria individuale e tempo non possono incontrarsi che in casi particolari, secondo la lezione di Bergson. La similitudine dei vv. 9-10 sottolinea la resurrezione delle immagini interiori, che riprendono i loro colori come le cose al ritorno del sereno. «Dopopioggia»: sostantivo coniato da Montale (e riutilizzato in un titolo del *Quaderno di quattro anni*), come il più tardo «dopopalio» (*Nel '38*, in *Altri versi*, v. 2). «Cinabrese»: è un colorante rosso vivo derivato dal cinabro, usato spesso per tingere l'intonaco delle case.

11-16. *fuor del*: tolto che il. *messaggio muto*: segnale senza voce; ossimoro acuito dall'*enjambement*. *mi sostiene sulla via*: mi aiuta nel cammino, cioè mi dà la forza di vivere. *se forma... marea*: sia che tu esista quale realtà compiuta («forma») o che tu sia una fantasia («ubbia») creata nei vapori («nella fumea») di un sogno, nutre la tua immagine («t'alimenta») il fiume («la riviera») che si agita, si intorbida, e si rovescia rumorosamente («scroscia») contro il mare. Non c'è, dunque, la certezza che la donna esista: come in *Alla sua donna* di Leopardi, potrebbe essere solamente il frutto di un'immaginazione, di una fantasticheria del soggetto. Tuttavia, alcune situazioni ne rafforzano la presenza all'interno del poeta; e fra queste è citata quella, dinamica e liminare, dello sfociare impetuoso di un fiume. Il registro dantesco (infernale) dei tre verbi al v. 15, così come del sostantivo «riviera» (per il quale cfr. *Inf.*, III, v. 78), decide della natura demonica e infera di questa ispiratrice, non a caso evocata dal conflitto energetico tra le forze della natura. La fatica con la quale il fiume sfocia nel mare riprende inoltre l'immagine del tempo che «s'ingorga alle sue dighe», costituendone il correlativo realistico e concreto. «Infebbrare»: il raro verbo

Nulla di te nel vacillar dell'ore  
bige o squarciate da un vampo di solfo  
fuori che il fischio del rimorchiatore  
che dalle brume approda al golfo.

20

(«prendere la febbre») è usato dal poeta in modo figurato, a indicare «quel non so che di febbrile che c'è nella violenza del fiume alla sua foce» (Bonora). «Torba»: il verbo «torbare» deriva dal sostantivo «torba» (o «torbida»), il «materiale fangoso alluvionale». 17-20. Non c'è nessun segno della tua presenza («nulla di te») nell'oscillare («vacillar») delle ore grigie o di quelle illuminate di colpo («squarciate») da una fiammata («vampo») di zolfo tolto che il fischio del rimorchiatore che giungendo dalla nebbia («dalle brume») attracca nel golfo. Cioè: l'unico segnale dell'esistenza (e della presenza) della donna è il fischio del rimorchiatore; ma presentato qui nella stessa forma di eccezione al negativo che caratterizza la seconda strofe di «*Spesso il male di vivere...*»: «Bene non seppi, fuori del prodigio...». Numerosi i contatti con la strofe precedente, della quale viene rovesciato – ma anche ribadito per la permutabilità degli estremi – l'attacco («Tutto» vs «Nulla»), e vengono riprese le formule «di te» e «fuor del»/«fuori che». Analogo anche l'arco ragionativo: benché la assente possa non esistere davvero, tuttavia l'idea della sua esistenza è alimentata ecc. (terza strofe); benché non mandi alcun segnale di sé, tuttavia un segnale infine giunge (quarta strofe). La strofe finale riepiloga poi tanto la riflessione sul tempo avviata nella seconda (il vacillare delle ore esprime il loro perdersi), quanto la distinzione tra tempo insensato e vano (le «ore bige») e tempo improvvisamente colpito dalla luce e dal calore accecante della vita vera, quello che infatti prepara e introduce il manifestarsi del *senhal* conclusivo. Il rimorchiatore (che completa la lunga serie di imbarcazioni ricordate negli *Ossi*) si lega alle immagini acquatiche che precedono, e raffigura il ricordo che ha la forza di vincere il corso avverso della corrente temporale, di emergere dalle brume della memoria e di dare, fischando, il suo segnale.