

«L'esiliato rientrava nel paese  
incorrotto».

La terra, il mare, la costa in  
*Mediterraneo*, di Eugenio Montale

Sandro Maxia

“Mia vita, a te non chiedo lineamenti fissi,  
volti plausibili o possessi.  
Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso  
sapore han miele e assenzio”

Montale, *Ossi di seppia*

0. Nel poemetto in nove movimenti intitolato *Mediterraneo*<sup>1</sup>, sezione in molti sensi centrale degli *Ossi di seppia*, il poeta ci fa assistere a un intenso corpo a corpo ideale con il mare della sua Liguria, col risultato di portare alla massima evidenza tutti i temi di fondo presenti nella raccolta. Il poemetto, vasta meditazione lirica in forma allocutiva,

---

<sup>1</sup> Esistono diverse analisi di *Mediterraneo*; tra esse mi limito a indicare Ferrata 1997; Gioanola 1977; Mariani 1983; Luperini 1984. Le citazioni dagli *Ossi di seppia* contenute nel presente scritto rinviano all'edizione critica di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini (Montale 1980). La sigla SM fa riferimento al “Meridiano” Eugenio Montale, *Il secondo mestiere*, Ed. Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, 3 voll.

centrata cioè sul *tu* del destinatario, non presenta divisioni interne, tuttavia è possibile individuarvi almeno due parti: nella prima (*Mediterraneo*, I-V) l'accento batte sulla perdita da parte del soggetto del rapporto di immedesimazione empatica col mare della sua infanzia e adolescenza, con conseguente accettazione dell'età adulta, inestricabile peraltro da un sentimento della vita come esilio o addirittura come deiezione, «gettatezza» nel mondo di chi sente di vivere – dirà Montale in una citatissima *Intervista immaginaria* del '46 – come «sotto a una campana di vetro». L'evento traumatico della perdita non viene raccontato, perché appartiene ormai al passato, è divenuto un lutto immedicabile che il poeta viene elaborando attraverso la rievocazione fantastica degli episodi salienti del dramma.

La seconda parte (*Mediterraneo*, VI-IX), senza abbandonare il tema della perdita, diventa il luogo della riflessione metaletteraria e il bilancio esistenziale si mescola con quello riguardante il mestiere di poeta. Vi viene ribadita una concezione della poesia come linguaggio residuale, in un mondo refrattario al messaggio artistico, anch'esso scarto o, con Baudelaire, *epave*, relitto scampato al naufragio di quella che era stata pur sempre una grande stagione della poesia europea, il Simbolismo, con le sue propaggini italiane, paniche e orfiche, e la conseguente accettazione della «lamentosa letteratura», restando però l'aspirazione a «cangiare in inno l'elegia», secondo l'auspicio espresso nella poesia che conclude gli *Ossi di seppia*, *Riviere* («Pensa: / cangiare in inno l'elegia; rifarsi; non mancar più» vv. 55-57).

1. La presenza del mare, si suole dire, è una costante degli *Ossi di seppia*. Ma è davvero così? O non è più giusto dire che il mare attinge la sua onnipresenza dall'essere piuttosto un'assenza, una lontananza, almeno fino alla sezione che al mare per antonomasia si intitola?<sup>2</sup> In realtà, quello rappresentato negli "ossi" brevi è molto più un paesaggio

---

<sup>2</sup> Nelle poesie che precedono *Mediterraneo* l'imagerie acquatica, come ha fatto osservare Tiziana Arvigo (2001) in un'eccellente *Guida alla lettura degli Ossi di seppia*, più o meno legata al mito di Narciso, è affidata anche a pozzi, fontane, torrenti, ecc.: vedi almeno *Cigola la carrucola*, *Portovenere*, *Vasca*.

campestre «in vista del mare» che una pittura marina<sup>3</sup>. Il mare c'è dappertutto, ma non si vede, ci si limita a intravederlo («Osservare tra frondi il palpitare / lontano di scaglie di mare», *Meriggiare pallido e assorto*, vv. 9-10), oppure a sentirne l'«aroma», il fiato «salmastro» («La folata che alzò l'amaro aroma / del mare...», *Vento e bandiere*; «Giungevano buffi salmastri / al cuore...», *Medit. III*). La divinità marina che accoglie nelle sue braccia la «naiade» Esterina, «equorea creatura», è contemplata dalla spiaggia da chi non osa, nonché abbandonarsi alle onde, neppure avvicinarsi ad esse («Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra», *Falsetto*, distico finale). Sicché non sarebbe sbagliato, credo, considerare le poesie che precedono *Mediterraneo* alla stregua di una lunga marcia di avvicinamento, e di preparazione, al colloquio col mare. All'inizio del poemetto (*Medit. I*), il passo è ancora esitante, tant'è che se ne ripropone una visione «velata», («Scotta la terra percorsa / da sghembe ombre di pinastri, / e al mare là in fondo *fa velo* / più che i rami, allo sguardo, l'afa che a tratti erompe / dal suolo...»). Ma già nel secondo «movimento» vediamo il soggetto al cospetto di quella «vastità» che annichilisce («in tua presenza impietro»), perdurando il rumore inebriante delle onde, simile al bronzeo fragore delle campane. Mentre nel primo «movimento» la parola è simultanea al fatto che descrive, o di cui narra (i verbi sono infatti tutti al presente), nel secondo la situazione è diversa: l'esperienza del mare avuta nell'adolescenza è ormai lontana, sia nel tempo («come allora, oggi ...») che nello spazio («La casa delle mie estati *lontane* / t'era accanto, lo sai, *là nel paese* dove il sole cuoce...»); sicché il poeta può misurare tale lontananza dalla sua Itaca infantile anche, e soprattutto, nel suo cuore: «Non più degno / mi credo del

---

<sup>3</sup> È Montale stesso a darci questa indicazione, in più di una occasione, per esempio nella prefazione a un'edizione svedese delle sue poesie: «La Liguria orientale - la terra in cui trascorsi parte della mia giovinezza - ha questa bellezza scarna, scabra, allucinante. Per istinto io tentai un verso che aderisse a ogni fibra di quel suolo»; altrove ha indicato nei «muretti a secco» così tipici delle Cinque Terre il correlativo oggettivo della sua versificazione «a denti stretti».

solenne ammonimento / del tuo respiro». Le rimanenti poesie della *suite* non faranno che modulare da una varietà di punti di vista questo sentimento di inappartenenza, frutto di una «condanna» (*Medit. IV*, v. 18) chi sa quando intervenuta a mutare il corso di un'esistenza, ponendo tra il soggetto e il mare addirittura l'ostacolo di una «legalità» radicalmente diversa, essendo la legge del mare estranea, e anzi opposta, alla razionalità umana (torneremo su questo punto). Non meno mirabile (nel senso di spaventoso) per il soggetto è l'altro aspetto del mito marino qui rappresentato in figura di Progenitore, la capacità cioè di autorigenerarsi, liberandosi incessantemente delle scorie che momentaneamente si depositano nei suoi abissi; fatto che implicitamente pone il paragone, divenuto topico con Baudelaire<sup>4</sup>, tra le profondità oceaniche e l'indecifrabile groviglio dell'animo umano, con le sue «lordure» ineliminabili.

In tutto ciò è implicito che l'esortazione di Baudelaire, «Plonger au fond du gouffre [...] pour trouver du Nouveau», è ormai lettera morta per questo figlio smarrito del mare, dal mare depresso sulla terra dove dovrà giocare la sua partita, rischiando di persona. Ma per il momento questa partita si svolge nella zona liminare tra i due elementi della terra e dell'acqua, la costa, che nel caso specifico, è a falesia, a picco sul mare, perforata da qualche grotta, come in *Mediterraneo IV*. Il dirupo è la figura dominante, la cui verticalità contrasta con la linea orizzontale del mare a perdita d'occhio, sicché lo spazio è strutturato sull'asse

---

<sup>4</sup> Quasi canonica diventerà l'equiparazione tra gli abissi marini e il labirinto del cuore umano («Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets: / Homme, nul n'a sondé le fond de tes âbîmes; / Ô mer, nul ne connaît pas tes richesses intimes...»). Nei *Canti di Maldoror* di Lautréamont, sui quali torneremo, il detto raffronto ritorna come enigma insolubile: «Souvent, je me suis demandé quelle chose était plus facil à reconnaître: la profondeur de l'océan ou la profondeur du cœur humain! [...] Oui, quel est le plus profond, le plus impenétrable des deux: l'océan ou le cœur humain?». In Montale il tema dell'abisso è molto diverso.

alto/basso, essendo il punto di osservazione di solito collocato sull'altura:

Scotta la terra percorsa  
da sghembe ombre di pinastri,  
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

(*Mediterraneo I*)

*Scendendo* qualche volta  
gli aridi greppi ormai  
divisi dall'umoroso  
Autunno [...]

(*Mediterraneo III*)

M'affisso nel pietrisco  
che verso te *digrada*  
fino alla *ripa acclive che ti sovrasta*,  
franosa, gialla, solcata  
da strosce d'acqua piovana

(*Mediterraneo V*)

Non è certo un caso se in queste poesie (ma direi in tutta la raccolta) i verbi che indicano discesa (discendere, digradare, divallare, dirupare, precipitare, strapiombare, ecc.), superano assai quelli che designano l'ascesa<sup>5</sup>. Percorso «da erratiche forze di venti», da voli di

---

<sup>5</sup> Un luogo particolarmente affollato di segni indicanti *discesa* in *Clivo*: «Viene un suono di buccine / dal greppo che scoscende, / discende verso il

uccelli marini (ghiandaie, pavoncelle, cormorani...), questo aspro paesaggio arroventato dalla canicola diviene la metafora di una vita che in esso si specchia<sup>6</sup>, si conosce e si valuta: operazione analogica implicita ovunque, in queste poesie, ma resa esplicita soprattutto in *Mediterraneo V*, che narra di una di queste "discese" al mare, con l'animo gonfio di sconforto per l'improvvisa consapevolezza di una inadeguatezza insanabile a petto della "disumana" vastità dell'antagonista («Giunge a volte, repente, / un'ora che il tuo cuore disumano / ci spaura e dal nostro si divide»). Un'inimicizia insanabile pare fraporsi tra il mare e il soggetto, che si sente svuotato di ogni energia vitale («In me ripiego, vuoto / di forze, / la tua voce pare sorda») e costretto a fissare la terra, ad attaccarvi, quasi a riconquistare, come l'Anteo del mito, nuovo slancio all'inesauribile

---

mare / che tremola e si fende per accoglierlo [...] Come una musicale frana / divalla il suono, s'allontana [...]». Nel saggio di ispirazione junghiana e bachelardiana (Meynaud 1984: 21-87), Meynaud dedica particolare attenzione alla polarità discesa/ascesa, in un contesto metodologico però completamente diverso dal mio. Il primo a indicare l'importanza in Montale della detta polarità, nella specie dell'apparire alla superficie vs sprofondare – vedi *Cigola la carrucola del pozzo, Vasca*, ecc. – è stato Avalle (1970: 32, 79). Il mio punto di vista, centrato sull'opposizione verticale vs orizzontale e sulla funzione del *limen*, deve invece non poco alle cose montaliane di Romano Luperini, che giustamente vede questa simbologia culminare nella «discesa» di Arsenio: «Sul corso, in faccia al mare, tu discendi / in questo giorno / or piovorno ora acceso [...] / Discendi all'orizzonte che sovrasta / una tromba di piombo, alta sui gorghi [...] Discendi in mezzo al buio che precipita / e muta il mezzogiorno in una notte / di globi accesi [...]»

<sup>6</sup> Ovvio il rinvio al Baudelaire di *L'homme et la mer*: «Homme libre, toujours tu chériras la mer! / La mer est ton miroir...»; dove però (differenza decisiva!) il rapporto dell'uomo col mare non è filiale, come in Montale, ma di difficile fratellanza («Et cependant voilà des siècles innombrables / Que vous vous combattez sans pitié ni remord, / [...] Ô lutteurs éternels, ô frères implacables!»).

lotta con l'Altro, immenso Proteo che sfugge alla presa<sup>7</sup> («M'affisso nel pietrisco / che verso te digrada / fino alla ripa acclive che ti sovrasta, / franosa, gialla, solcata / da strosce d'acqua piovana»). Improvvisa si fa strada nell'animo del poeta una folgorante scoperta:

Mia vita è questo secco pendio,  
mezzo non fine, strada aperta a sbocchi  
di rigagnoli, lento franamento.

Quel dirupo dunque somiglia alla sua vita, anzi è la sua vita, anch'essa un lento franare<sup>8</sup>, una «strada aperta», percorsa e incisa da «strosce d'acqua piovana», puro mezzo volto a conquistare uno scopo che resta sconosciuto. L'analogia, analizzata nelle sue componenti, rinvia ad un unico «effetto di senso», allude cioè ad una forza centripeta che non cessa di esercitare la sua attrazione. La similitudine però ha un'altra faccia, già anticipata in quell'aggettivo «lento», detto della frana che fa scivolare la terra verso il mare, e che allude in qualche modo ad una resistenza della materia solida nei confronti dell'abbraccio alchemico tra i due elementi. Coinvolgendo nella vasta metafora anche il mondo vegetale («È dessa, [mia vita] ancora, questa pianta / che nasce dalla devastazione / e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa / fra erratiche forze di venti»), il poeta ora si identifica nella vegetazione che si ostina a vivere sull'orlo del baratro, e nella margherita spuntata inopinatamente da uno spacco del suolo («Questo pezzo di suolo non erbato / s'è spaccato perché nascesse un margherita»). Sicché la complessa similitudine che fa della vita umana ad un tempo un dirupo franoso e una pianta ostinata a sopravvivere nella «devastazione» e anzi a nutrirsi, allude ad una storia di rapporti drammaticamente contraddittori. Il soggetto, cioè, ci appare

---

<sup>7</sup> Al mito di Proteo si riferisce un bel saggio montaliano di Cambon 1963: 113-37.

<sup>8</sup> Un'immagine simile, ma meno incisiva, in *Debole sistro al vento*: «discende alla sua foce / la vita brulla».

diviso tra l'attrazione mai vinta per il mare (che è anche attrazione per la dimensione irrazionale, o vitalistica, dell'esistere) e il riconoscimento della terra come propria definitiva destinazione (sia pure come definitivo esilio). Il sentimento dell'infinito, generato – ha detto Freud – dal mare, che a un grande predecessore di Montale sembrava procurare un dolce naufragio, qui provoca «paura», rancore per l'inadeguatezza che mette a nudo, specie quando «il flutto» si scatena «in sua furia incomposta» (e dolce semmai sarebbe, secondo un famoso passo di Lucrezio, contemplare il fortunale tenendo però ben saldi i piedi sulla roccia)<sup>9</sup>. Il mare qui non è tanto «il regno ampio dei venti», quanto il dominio dell'alea, la sfera dell'imprevedibilità. Alla vertiginosa mutevolezza dell'elemento marino il poeta oppone la nettezza e icasticità del paesaggio terrestre, pur degradato e in disfacimento; la terra dunque come *extrema ratio*, ultima Thule, ultimo rifugio. Non mi pare però che si possa parlare a questo proposito di scelta etica. C'è chi lo ha fatto, anche con ottimi argomenti (Luperini 1984: 44-53), ma è un fatto che la terra qui non è una scelta, bensì un destino (la parola è di Montale: «Nel destino che si prepara...», *Medit. IV*, v. 25); e il destino, si sa, non ha alternative. Inoltre, una scelta in favore della terra comporterebbe un desiderio di integrazione sociale, ma il soggetto che sentiamo appellarsi al mare in *Mediterraneo* al massimo si concede di sperare nell'incontro con un «fraterno cuore»).

---

<sup>9</sup> Sulla paura del mare vedi il cap. "Stultifera navis", in Foucault 1961 e le pagine dedicate alla paura dell'acqua da Delumeau 1978; sul simbolismo archetipico della navigazione come «voyage mortuaire»: Bachelard 1942: 97-125 ("Le complexe de Caron", "Le complexe d'Ophélie"). Sulla navigazione come violazione della «separazione originaria» tra acque e terre sono eccellenti le considerazioni di Blumenberg 1989, saggio che muove da Lucrezio, *De rerum natura*, II, 1-4: «Bello, quando sul mare si scontrano i venti / e la cupa vastità delle acque si turba, / guardare da terra il naufragio lontano: / non ti rallegra lo spettacolo dell'altrui rovina / ma la distanza da una simile sorte» (trad. it. 1969: 73).



2. L'analisi che precede ha evidenziato, credo, un dato che l'intitolazione del poemetto peraltro non occulta, e cioè che il vero spazio di queste poesie non è il mare isolatamente considerato, ma quel *non-luogo* che è la costa, zona limbale dell'esistenza, confine e transito allo stesso tempo. È a partire dal *limen* che lo spazio si rende percepibile come un insieme ad un tempo unitario e bipartito. Ciò non significa tuttavia sminuire la centralità del mito marino negli *Ossi di seppia*, perché è vero che il punto di vista prevalente va dalla terra al mare<sup>10</sup>, ma è altrettanto vero che è il mare ad essere criterio e misura di tutto ciò che esiste. Ancora una volta dobbiamo fare ricorso alla lucidità autocritica dello stesso Montale, che nell'*Intervista immaginaria*, parlando del rapporto tra la sua prima raccolta e le successive, afferma: «Negli *Ossi di seppia* tutto era attratto e assorbito dal mare fermentante, più tardi vidi che il mare era dovunque, per me, e che persino le classiche architetture dei colli toscani erano anch'esse movimento e fuga» (SM3: 1482): parole, queste ultime, che provengono dal linguaggio della musica e manifestano la convinzione che il mare, con le sue pause e i suoi alterni moti, incarna il ritmo segreto del mondo.

La semantica del confine, nel suo doppio esito di esclusione e protezione, ha nella poesia di Montale un peso decisivo. Non dico niente di nuovo. Già Avalle, nel pionieristico saggio sugli *Orecchini*, registrando l'ampiezza del lessico ornitologico ovviamente legato all'immagine del «volo», ne rilevava lo stretto legame col concetto di evasione e pertanto con quello opposto di prigionia (come con evidenza quasi didascalica avviene nella famosa *Il sogno del prigioniero*, che chiude *La bufera*). I confini, le delimitazioni, le chiusure, rendono mosso e variegato il paesaggio degli *Ossi*, scavato da sentieri che si addentrano nelle colline retrostanti, o viceversa conducono alla spiaggia, attraverso un varco della costa a strapiombo. Tuttavia, a dispetto del famoso «muro» orlato dai «cocci di bottiglia», ben poche sono negli *Ossi* le chiusure davvero impenetrabili, i confini che non

---

<sup>10</sup> Poche le eccezioni, tra le quali *Marezzo*, dove la terra è osservata dal mare, durante una gita in barca: «Digradano su noi pendici / di basse vigne, a piane. / Quivi stornellano spigolatrici / con voci disumane», vv. 45-48.

possono essere varcati, almeno col desiderio. Anche il *limen* più importante dell'intera raccolta, quello che separa la terra dal mare, viene reso per così dire poroso a forza di ossimori e di metafore «pietrificanti», che aboliscono l'opposizione tra il regime dell'umido e quello del secco, come in *Merigiare pallido e assorto* («osservare tra frondi il palpitare di scaglie di mare»), in *Corno inglese* («e il mare che scaglia a scaglia / livido muta colore»); e ancora, senza pretese di completezza, «l'acque scavate» di *Fine dell'infanzia*, le «acque di piombo» di *Crisalide*, le «aride onde» di *Non rifugiarti nell'ombra*, «il cristallo dell'acque» di *Marezzo*; operazione di transustanziazione connaturata del resto con le figure di similarità, la metafora in primo luogo<sup>11</sup>. Nella

---

<sup>11</sup> Esempi di tale transustanziazione operata dalla metafora sono frequenti nella *Recherche* proustiana e li segnalò a suo tempo Gérard Genette (1969: 43-44): «Il teatro dell'Opera trasformato in cripta sottomarina in occasione della *soirée* della principessa di Parma, il mare divenuto paesaggio montano al risveglio della prima giornata a Balbec. Quest'ultima pagina ci offre una versione particolarmente caratteristica della metafora proustiana. Se ne trova la chiave più avanti quando, analizzando l'arte di Elstir nel quadro del porto di Carquethuit, Proust osserva che «per una specie di metamorfosi delle cose rappresentate, analoga a quella che in poesia viene chiamata metafora», il pittore si era servito esclusivamente «di termini marini per la cittadina e di termini urbani per il mare». Ugualmente Proust, descrivendo il mare scorto dalla sua finestra del Grand Hôtel, non usa altro che termini alpestri: «vasto anfiteatro abbagliante, vette nevose, pendii, catene, ghiacciai, colline, avvallamenti, praterie, versanti, cime, creste, valanghe». Anche in Montale le varie realtà si scambiano attributi ed essenze; in *Non rifugiarti nell'ombra*, per esempio, troviamo l'ossimoro «aride onde», mentre la «chiostra di rupi» sembra dissolversi in «ragnatele di nubi», perdendo la sua consistenza pietrosa. Se non ci fossero in Sbarbaro effetti simili, si potrebbe riferirsi a tale tecnica proustiana per sostenere la precocità di una lettura della *Recherche* da parte del giovane Montale. Forse però c'è negli *Ossi* un luogo più probante a questo proposito, ed è in *Flussi*, vv. 28-33: «...così un giorno /il giro che governa / la nostra vita ci addurrà il passato / lontano, franto e vivido, stampato / sopra immobili tende / da un'ignota lanterna»; versi che facilmente riporteranno alla memoria dei lettori della *Recherche* le pagine in cui Marcel rievoca l'effetto di “transverberazione” che

serie *Mediterraneo* poi lo scambio metamorfico di essenze tra terra e mare è onnipresente: i due contrapposti elementi anelano in realtà ad un'alchemica congiunzione («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 avido canne / dicevano all'acque nascoste, / scrollando, un assentimento»). Insomma, la separazione originaria, rispetto alle ere geologiche, è tutto sommato recente e nulla esclude che possa rovesciarsi nel suo contrario.

Solo per il soggetto l'evento traumatico dell'espulsione sembra irreversibile, nonostante nessuna amnesia delle origini abbia offuscato la memoria delle «antiche radici» (*La farandola dei fanciulli*, v. 6).

3. Certamente, come la critica più recente e più agguerrita ha messo in luce, *Mediterraneo* è anche il frutto di una sedimentazione culturale che il giovane ma già letteratissimo poeta padroneggia mirabilmente. Per restringere, come è necessario, il discorso, alla tematica legata al mare e alla sua mitizzazione lirica, oltre al più ovvio riferimento a Baudelaire, e a uno meno ovvio alla *Nordsee* di Heine, proposto a suo tempo da Contini, è venuto meglio in luce il rapporto col Valéry del *Cimitero marino* (ma anche degli *Charmes*, usciti nel '22), col quale il poemetto montaliano condivide almeno la metafora del mare-libro, il mare dunque come linguaggio *naturaliter* poetico, messo in contrasto con la «lamentosa letteratura»; contrapposizione resa esplicita nell'ultima strofa, dal celebre *incipit*: «Le vent se lève... ecc.», dove il soffio marino scompagina il libro a suo piacimento («L'air immense ouvre et referme mon livre, / La vague en poudre ose jaillir des rocs! / Envolez-vous, pages tout éblouies! / Rompez, vagues!

---

produce la lanterna magica di Combray proiettando le sue immagini immateriali sugli oggetti della sua stanza: la veste rossa e il volto pallido di Golo si modellano sulle pieghe della tenda, sulla superficie bombata del pomello della porta, ecc.

Romez d'eaux réjouies / Cet toit tranquille où picoraient des focs!»)¹². Nella critica più recente altri riferimenti, più o meno persuasivi, sono stati indicati dai cercatori di tartufi intertestuali. Luperini ha scoperto la parentela coi *Canti di Maldoror* del Conte di Lautréamont; parentela che il critico dimostra con riscontri testuali precisi, anche se discutibili, e forse perfino non totalmente coerenti con la sua interpretazione complessiva di *Mediterraneo*¹³. In altri casi, invece, si scivola dal terreno

---

¹² Ma anche altri echi in *Mediterraneo* del *Cimitero marino* sono stati segnalati dalla critica, con precise corrispondenze perfino lessicali: il tema dell'ebbrezza del mare («Tu sciogli / ancora i groppi interni col tuo canto. / Il tuo delirio sale agli astri ormai», *Med. VII*) o dal mare provocata («Antico, sono ubriacato dalla voce / ch'esce dalla tue bocche quando si schiudono...», *Med. II*), oltre che all'*Alcyone* dannunziano, si rifà a Valéry, nel quale «ivre» – attribuito al mare o alle creature bruciate dal sole e segnate dall'assenza – compare due volte, di cui una in una strofa, la XII, che sembra essa stessa, al contrario, riecheggiare, come ha rilevato Luperini, il Montale di «Merigiare pallido e assorto», e più ancora nella traduzione un po' forzata che oso proporre: «Qui giunto, il futuro è inerte. / L'insetto scava un solco nell'aridità, / Qui tutto si disgrega, divampa, / restituito alla severa essenza dell'aria... / Ebbra d'assenza, la vita si fa ampia, / E lo strazio è dolce, la mente chiara».

¹³ Sull'interesse di Montale per Lautréamont ciò che dice Luperini è del tutto esauriente. Quanto al raffronto testuale, giustamente il critico rileva che l'appello al mare in entrambi gli autori presenta la stessa struttura allocutiva. L'altro elemento in comune riguarda l'immagine del mare come patriarca: da una parte l'appellativo, ripetuto venti volte, «vieil océan» (mare non andava bene, perché è femminile in francese, e qui si voleva affermare la «maschilità» dell'elemento marino, contro la vulgata concezione dell'acqua come *amnios*); dall'altra «Antico» (più spesso però, in Montale, Padre). Qui però cominciano le differenze. Prima di tutto, l'io che si rivolge al mare è «fratello» in Lautréamont (come in Baudelaire), «figlio» in Montale. In secondo luogo, la simbologia promanante dal mare è assai diversa nei due autori. In Ducasse l'oceano è «symbole de l'identité: toujours égal à soi-même»; in Montale, come dirò meglio in seguito, simboleggia la coincidenza degli opposti: «esser vasto e diverso e *insieme* fisso» (Lautréamont si limita a osservare, più banalmente, che «si tes vagues sont quelque part en furie, plus

intertestuale alla vecchia ricerca degli influssi, e qui le agnizioni fioccano, spesso però senza riscontri veramente decisivi. Ma, ciò che è peggio, questo affollarsi di riferimenti e di echi rischia di disintegrare il testo, riducendolo a una collezione di citazioni. Non è inutile a questo proposito un invito alla prudenza nello stabilire influssi e suggestioni tra poeti sulla basi di labili ricorrenze tematiche o verbali, perché, come ricorda Ettore Bonora, all'interno del testo poetico «le parole, anche quando presuppongo la memoria di altra poesia, non sono mai autosemantiche ma sempre sinsemantiche» (Bonora 1982); sempre cioè traggono il loro pieno valore dalla *risemantizzazione* operata dal poeta con l'immergerle in un nuovo tessuto verbale e in un originale sistema immaginativo. Con i rilievi che seguono intendo portare qualche argomento aggiuntivo a questo proposito.

4. Nelle poesie di *Mediterraneo* viene gradatamente messa a fuoco una visione dell'elemento marino tutta fondata sulla figura

---

loin, dans quelque autre zone, elles sont dans la calme le plus complete»). Infine, in Montale la separazione tra l'io e il mare appartiene ormai al passato, è una ferita ancora dolorante ma cicatrizzata; essa ripete, moltiplicato nella memoria ancestrale del singolo individuo, il trauma originario della separazione delle terre dall'acqua (Lucrezio, *De rerum natura*, V 222-227, paragona l'esclusione del bambino dall'utero alla violenza dei marosi che scaglia il navigante sulla scogliera). Lautréamont dice soltanto che è venuto il momento di smettere di navigare («Il n'y a pas longtemps que j'ai revue la mer et foulé le pont des vaisseaux»), e che occorre mettere un freno alla misantropia: «Mais... courage! Faisons un grand effort, et accomplissons, avec le sentiment du devoir, notre destinée sur cette terre». Più avanti, nella stessa monografia (Luperini 1984: 47-51; 64-65), Luperini sostiene con ottimi argomenti, in parte desunti dalle teorie di Neuman, che *Mediterraneo* «può essere letto come racconto – in chiave mitico-simbolica – della nascita della coscienza», proprio perché «unità indifferenziata di padre e madre»; cosa che mal si attaglia a Lautréamont, che, tra l'altro, definisce l'oceano «grand célibataire». Avanzo questi rilievi solo al fine di ribadire che per me l'intertestualità dovrebbe avere principalmente la funzione di mettere in rilievo più le differenze tra gli autori, che le somiglianze.

dell'ossimoro. Il mare stesso è un «ossimoro permanente», per usare un'espressione che il poeta userà assai più tardi, a tutt'altro proposito<sup>14</sup>; e ciò perché la legge che governa il mare – «esser vasto e diverso e insieme fisso» - si sottrae al primo principio della logica, il principio di non contraddizione<sup>15</sup>. Inoltre, altro paradosso, il mare, pur essendo anch'esso il risultato di una separazione al pari della terra, rimane tuttavia per l'uomo il simbolo della Totalità, la quale contiene in sé i suoi contrari, sfida perenne alla razionalità occidentale.

Secondo la metafora topica della natura come libro da interpretare, il mare ha una «pagina rombante», corrispondente allo scatenarsi della burrasca, che espone i naviganti al pericolo del naufragio, ma offre anche la pagina opposta, il respiro tenue della bonaccia, non meno pericolosa per i marinai lasciati in balia della deriva, come sa chiunque abbia letto la conradiana *Linea d'ombra*. Senonché il protagonista di queste poesie sul mare non è un marinaio; non ha alcuna parentela con l'*ancient mariner* di una famosa ballata romantica, né potrà subire la «morte per acqua» che toccò a Phlebas il fenicio, di cui al noto episodio dell'eliotiana *Terra desolata* («Una corrente sottomarina / spolpò le sue ossa in sussurri»). Nulla a che fare neanche col Mallarmé di *Brise marine*, quello che «ha letto tutti i libri» e ora, sazio di letteratura, vuole tentare il viaggio per mare, andare incontro a «une exotique nature». Non so se qualcuno l'abbia già osservato, ma è curioso che in una raccolta di poesie tutta intrisa del mito marino, quell'oggetto per eccellenza marino che è la barca appaia quasi sempre all'ancora, o adagiata sulla spiaggia, quando non si tratti addirittura della barchetta di carta dei giochi infantili<sup>16</sup>. Una delle

---

<sup>14</sup> Si trova nella "Lettera a Malvolio" (Montale 1980: 456).

<sup>15</sup> Si afferma al suo posto la logica simmetrica, arcaica e schizofrenica, della *coincidentia oppositorum*, rappresentata in sommo grado, all'interno della retorica dei tropi, dalla figura dell'ossimoro. Sulla logica simmetrica il rinvio quasi d'obbligo è a Ignacio Matte Blanco 1975, trad. it. 1981.

<sup>16</sup> Per esempio, gli «sciabecchi» di *Flussi*. In *Crisalide* appaiono una goletta e un burchiello, ma si tratta di miraggi; il «trealberi carico di ciurma e di preda» di *Fuscello teso dal muro* sa più di fantasia infantile che di realtà

poesie degli *Ossi* («Arremba sulla strinata proda / la tua flotta di cartone e dormi / fanciulletto padrone, ...») decreta la salvezza solo per la «barca in panna»<sup>17</sup>. È invece acquisito alla critica montaliana che gli *Ossi* contengono una presa di distanza dall'ulissismo moderno, inteso come culto decadente dell'erranza, del vagabondaggio, del viaggio come desiderio d'avventura o di brividi esotici<sup>18</sup>. Affrontare i flutti,

---

marinara. Per il resto la parola *barca* è impiegata in funzione metaforica; è il caso dell'"osso" *Sul muro grafito*, i cui due versi finali dicono: «Nel futuro che s'apre le mattine / sono ancorate come barca in rada».

<sup>17</sup> La poesia afferma la provvisorietà e precarietà di quanto si costruisce sulla terra e pronunzia una condanna della prassi umana, ottuso e insensato delirio edificatorio che un nulla basta a vanificare: «Viene lo spacco, forse senza strepito. / Chi ha edificato sente la sua condanna». Di qui l'esortazione al «fanciulletto padrone» a tirare in secco la sua flottiglia di carta, perché «è l'ora che si salva solo la barca in panna...». A quest'altezza, Montale sembra ignorare il noto «vous êtes embarqué» di Pascal, accolto invece da Mario Luzi nei giovanili versi della *Barca* (1935): «Amici, ci aspetta una barca e dondola / nella luce dove il cielo s'inarca / e tocca il mare [...] Noi siamo in terra / ma ci potremo un giorno librare [...] Amici, dalla barca si vede il mondo....». Il motivo della barca che non prende il largo come metafora di una vita che ha fallito il suo scopo si trova anche nell'*Antologia di Spoon River*, nell'epitaffio per George Gray: «Molte volte ho studiato / la lapide che mi hanno scolpito: / una barca con vele ammainate, in un porto. In realtà non è questa la mia destinazione, ma la mia vita [...] Adesso so che bisogna alzare le vele / e prendere i venti del destino, / dovunque spingano la barca. / Dare un senso alla vita può condurre a follia / ma una vita senza senso è la tortura / dell'inquietudine e del vano desiderio - / è una barca che anela al mare eppure lo teme».

<sup>18</sup> Si va dall'«enchanted inland sea of classic adventure» di Conrad (*The Mirror of the Sea*, XXXVIII) ai sogni di imbarco «pour une exotique nature» di Mallarmé (*Brise marine*); dalle navigazioni nella *Mer* di Michelet o nel «fosco mar rizado de olas grises» di Machado (*El mar triste*) alla mitologia nautica di D'Annunzio; dall'urlo di Whitman: «Alle vele! Alle vele!» (*A Song of Joys*) al «Via sulle navi, filosofi!» del Nietzsche della *Gaia scienza*, che in quell'inverno genovese del 1882 pensa se stesso come un Colombo redivivo. Perfino il sedentario Jules Supervielle, poeta al quale Montale dedicherà un bel saggio

sprofondare, se ciò è necessario per trovare il Nuovo, è l'ambizione, e il rovello, dell'ulisside moderno. Ma si sa, la letteratura produce ad un tempo il veleno e i suoi antidoti. Così l'Ulisse di Saba, sospinto al largo dal «non domato spirito», ha il suo controcanto nell'Ulisse di Gozzano, vecchio viveur spelacchiato che lascia la ritrovata Itaca non per affrontare il «folle volo» della conoscenza, ma per andare a caccia di dollari nelle lontane Americhe. L'Ulisse frenetico e magniloquente, che proclama necessario navigare assai più che vivere, trova il suo doppio regressivo nell'«enfant plein de tristesses» che appare al termine del *Bateau ivre*, sorpreso ginocchioni accanto alla pozzanghera a giocare con una barchetta di carta, «frêle comme un papillon de mai». Il Maelströmm di Poe conosce una sua riscrittura a misura infantile e domestica in una delle poesie degli *Ossi, Flussi*: «E tutto scorre nella gran discesa / e fiotta il fosso impetuoso tal che / s'increspano i suoi specchi: / fanno naufragio i piccoli sciabecchi / nei gorgi dell'acquiccia insaponata»<sup>19</sup>.

Troviamo la barca adibita al suo scopo solo in due luoghi degli *Ossi, Marezzo e Mediterraneo IV*; in entrambi la navigazione sotto costa comporta la sosta in una grotta, ma nella prima l'anfratto marino è già alle spalle dei naviganti («Aggotti, e già la barca si sbilancia / e il cristallo dell'acque si smeriglia. / S'è usciti da una grotta a questa rancia / marina che uno zefiro scompiglia»); il movimento è dunque dal chiuso all'aperto, dal buio alla luce («Non ci turba, come dianzi, nell'oscuro / lo sciame che il crepuscolo sparpaglia / dei pipistrelli; e il

---

apparso su "Solaria" nel numero 11 del 1927, anela ai paesaggi tropicali in *Débarcadères*, del 1922: «Je sais une tristesse à l'odeur d'ananas / qui vaut mieux q'un bonheur ignorant les voyages». Ma basta. I riferimenti letterari al proposito sono sterminati.

<sup>19</sup> Il solo ulissismo che Montale apprezza è quello del viaggio nell'io oltre le frontiere del conscio, quello che ammirava nei personaggi di Svevo, altro sedentario intento a «pensare con la penna in mano», come il Flaubert oggetto del disprezzo di Nietzsche («On ne peut penser et écrire qu'assis [Flaubert]. - Ti ho colto, nichilista! Restare seduti è esattamente il peccato contro lo spirito santo. Solo i pensieri che vi vengono camminando hanno valore»; Nietzsche 1970).



remo che scandaglia / l'ombra non urta più il roccioso muro»). In *Medit. IV* il moto inverte la sua direzione, dal mare aperto verso il chiuso della grotta, ma l'oscuro di essa non provoca turbamento, anzi si apre al miracolo di una rivelazione, e il poeta la racconta (vv.1-12) nei momenti del suo svolgersi: la sosta precedente l'ingresso nella grotta, la penetrazione al suo interno, la contemplazione «dal fondo», il graduale sorgere, dal «petto rombante» del mare, di un mondo «altro», di un'architettura mai vista prima, basata, si direbbe, su leggi di statica e dinamica completamente diverse da quelle normali: un mondo senza peso, fatto di «aerei templi», di guglie di pura luce. Finché, eliminati gli ultimi, residui ostacoli frapposti dal sensorio inadeguato («ogni caduco velo»), si «discopre» davanti agli occhi finalmente sgombri uno spettacolo di strepitosa bellezza: «una città di vetro», sorta improvvisamente «dentro l'azzurro netto», materata di pura luminosità<sup>20</sup>. L'epilogo (vv.13-15) dello straordinario racconto sfocia in un'inaspettata agnizione:

---

<sup>20</sup> Sulla «città di vetro» i riferimenti intertestuali offrono una buona varietà di scelta. Si va da dalla *Nordsee* di Heine (allegata anche da Enterico Giachery 1985: 168), all'*Ode to the West Wind* di Shelley (messa in campo da Tiziana Arvigo nel citato commento agli *Ossi*). Della prima si citano i versi 1-11 di *Seegestpenst* (Fantasma del mare): «Io giacevo bocconi sul bordo / della nave, con occhi sognanti, / e guardavo giù in fondo nell'acqua, / limpida come uno specchio, / giù in fondo, sempre più in fondo. / E nel profondo del mare, / dapprima così come nebbia / al crepuscolo, e poi pian piano / in tinte più forti, m'apparvero / e cupole, e torri, ed infine / con la chiarezza del giorno / un'intera città, / antica, fiamminga, / popolata di gente»; dell'*Ode* di Shelley le prime due strofe della III parte, dove si parla della visione – in sonno, però – anche qui di una città sommersa nelle vicinanze di un'isola del golfo di Baia («E vide in sonno gli antichi palazzi e le torri / tremolanti nella luce più intensa del giorno, sommersi / da muschi azzurri e da fiori dolcissimi....»). La «città di vetro» di Montale però non ha nulla a che vedere con il motivo romantico della città sommersa (anche se è pertinente ricordare, con Giachery, l'ammirazione di Montale per il pezzo pianistico di Debussy intitolato alla *Cathédrale engloutie*); in Montale infatti la città *sorge* dal «petto rombante» del mare, non è affatto sott'acqua. Più vicino all'ispirazione

Nasceva dal fiotto la patria sognata.  
Dal subbuglio emergeva l'evidenza.  
L'esiliato rientrava nel paese incorrotto.

Ecco dunque l'approdo alla «patria sognata», ecco il caos per un momento dominato, decifrato, non più nemico e straniero, ecco che l'esiliato, lasciata alle spalle la patria spuria, rientra nella sua patria autentica.

Nella seconda parte (vv.16-29) subentra una diversa modalità espressiva, non più narrativa ma assertiva e gnomica, e ciò è segnalato dal mutare dei tempi verbali, che d'ora in poi saranno al presente (e in un punto accenneranno anche al futuro: «nel destino che si prepara...»). Cessato il miracolo, il soggetto è riconsegnato al suo esilio terrestre, e indotto a prendere atto, ancora una volta, dell'insuperabile diversità della «legge severa» del mare, attingibile solo in attimi di totale dismemoramento di sé<sup>21</sup>. Ma le due parti del testo, quella narrativa e quella gnomica, non sono giustapposte, bensì contrapposte: lungi dall'essere una scelta, l'esilio si rivela in realtà un'espulsione, una vera e propria deiezione; lo dice a chiare lettere l'addensarsi nella seconda parte dei segni dell'emarginazione (il «ciottolo rùso», il «rottame», gettati «fuori del corso», cioè abbandonati sugli argini) e dell'anomia (*senza nome, informe*); segni nei quali, inutile dirlo, il poeta riconosce il proprio destino: la difficile condizione di chi deve affrontare la vita privo della protezione di un sistema di valori precostituito; condannato dunque a un'esistenza da apolide, da «senza patria»; condizione ritenuta invece privilegiata dal Nietzsche della *Gaia*

---

montaliana mi sembra – se devo portare anch'io il mio sassolino intertestuale – il Baudelaire onirico, non dirò di *Rêve parisienne*, ma almeno di *La vie antérieure* («J'ai longtemps habité sous de vastes portiques / Que les soleils marins teignaient de mille feux, / Et que leurs grands piliers, droits et majestueux, / Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques...»).

<sup>21</sup> «E 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», *Medit. VIII*, vv. 22-24.

scienza, dove, all'afor. 277, intitolato appunto *Noi senza patria*, leggiamo: «Non mancano tra gli Europei di oggi taluni che hanno diritto di chiamarsi "senza patria" – precisamente ad essi sia posta in cuore la mia segreta saggezza e gaia scienza! Perché la loro sorte è dura, la loro speranza è incerta».

5. Il mare al quale ci si appella in *Mediterraneo* è invocato come Padre<sup>22</sup>, ma il significato della parola nel sistema immaginativo che sottende il poemetto non è univoco, ed è tutt'altro che da prendere alla lettera. Prima di tutto, l'appellativo, sia pure per una sola volta, si alterna con quello di Antico, dunque è impiegato come sinonimo di progenitore, o meglio di "antenato", parola, questa sì, da prendere alla lettera: nato prima di ogni cosa, increato, immensa fucina alchemica preposta alla nascita e rimescolamento delle Forme<sup>23</sup>; sede, come nella scespiriana *Tempesta*, di tutte le trasformazioni<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Sulla distanza dell'immaginario acquatico di Montale da quello del D'Annunzio dell'*Alcyone* le considerazioni di Gioanola restano molto pertinenti, specie dove il critico dimostra che all'*eros* del mare femminile dannunziano si sostituisce in Montale l'*ethos* promanante dal Padre depositario della Norma. Non posso però fare a meno di ricordare che in D'Annunzio il mare è padre almeno una volta, e precisamente nel Libro II, cap. I del *Piacere*, che racconta della convalescenza di Andrea Sperelli presso la villa di Schifanoia, davanti all'Adriatico: "Il mare aveva per lui l'attrazione misteriosa d'una patria; ed egli vi si abbandonava con una confidenza filiale, come un figliuol debole nelle braccia d'un padre onnipossente [...] Il mare aveva sempre per lui una parola profonda, piena di rivelazioni subitanee [...] In certe ore aveva dal colloquio incessante tra la sua anima e il mare un senso vago di prostrazione, come se quel gran verbo gli facesse troppa violenza all'angustia dell'intelletto avido di comprendere l'incomprensibile".

<sup>23</sup> L'allusione a una metaforica energia metamorfica è al centro di *In limine*, nella quale un frutteto inaridito si trasforma in un "crogiolo" adibito al rimescolamento delle essenze in vista del "gioco del futuro". Un'immagine non lontana da questa in una strofa del *Cimitero marino* di Paul Valéry, la XVI, nella quale il poeta, rievocate come alla rinfusa immagini di vita vissuta, chiude col verso: «tout va sous terre et rentre dans le jeu!». In uno scritto del

Se dunque il valore sta nella trasformazione, nell'energia metamorfica, il disvalore risiede nell'identità, nella cristallizzazione in una fissità senza futuro, frutto del nefasto *principium individuationis*, del quale denuncia i guasti una celebre pagina della *Nascita della tragedia*, là dove il filosofo vede manifestarsi nelle feste dionisiache "come un carattere sentimentale della natura, quasi che essa soffra per il suo frammentarsi in individui". Credo che alluda a questa tematica filosofica *Medit. III*, dove si parla di "immobilità dei finiti", contrapposta alla vertiginosa mobilità del mare, e dove la terra appare come il portato di una solidificazione recente e non del tutto compiuta, sicché il "patire dei sassi" (v. 22) significherà che i sassi patiscono, pur accettandola, la loro "sassità".

La terra soffre la separazione dalle acque primigenie, perché tale evento, sul quale si fonda la mitica condanna della navigazione, in quanto tentativo dell'orgoglio umano di vanificarla, o almeno forzarla, l'ha privata della fluidità polimorfa produttrice di sempre nuove forme, unica possibilità di mutamento essendo per essa l'ulteriore frazionarsi, con esito finale quel «mare / infinito, di creta e di mondiglia» che avanza, inesorabilmente trasformando l'ambiente in un'immensa discarica (*Proda di Versilia*, in *La bufera e altro*). È significativo che i cosiddetti "ossi brevi" si concludano con una visione

---

'59, *Variazioni II* (ora SM3, pp. 164-5), il poeta riprende scherzosamente l'immagine dell'ipogeo-crogiolo: «Una delle maggiori noie che dà il pensiero della morte è proprio questa: l'estinzione definitiva dei ricordi che portiamo in noi, e non dei grandi ricordi, ma dei più futili, che possono essere i più preziosi [...] Il loro significato ci sfugge, la loro ostinazione e non perdersi in quella caverna sotterranea in cui la vita impasta le nuove forme servendosi del materiale in disuso può sembrare anche ridicola; ma d'altra parte, come possiamo noi giudicare dell'importanza dei fatti?».

<sup>24</sup> Il mare di *Mediterraneo* è trasformatore ("fermentante", lo definisce lo stesso Montale) al pari di quello della *Tempesta*. La differenza sta nel fatto che quest'ultimo impreziosisce in "alcunché di ricco e strano" tutto ciò che riceve dall'esterno (Canto di Ariel), mentre per Montale il mare espelle le "inutili" impurità che non vuole assimilare.

del pianeta terra in preda al maleficio della pietrificazione (un motivo “meduseo” che percorre tutta la raccolta):

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

(*Sul muro grafito*, vv.5-8)

Si capisce come questa forma di patimento si estenda all'uomo, anch'egli segnato per la vita dalla tragedia del distacco («La mia venuta era testimonianza / di un ordine che in viaggio mi scordai», *Medit.*, IX), aggravata dal desiderio inesausto di «ritornare nel circolo» (ivi, v. 5).

6. La lettura di *Mediterraneo* che ho fin qui proposto porta a concludere che il lutto celebrato nel poemetto (ma in genere in tutti gli *Ossi*) riguarda piuttosto che una mancata identità, un timore dell'identità o addirittura un suo eccesso, sentito come una sorta di imprigionamento in una forma sempre più cogente, causa ed effetto insieme di un'altra dolorosa costrizione, la rinuncia a un'idea del mondo come «universale analogia». È il tema, centrale negli *Ossi si seppia*, della fine dell'infanzia, e si dà il caso che la poesia che porta quel titolo, che con i suoi 109 versi è la più lunga della raccolta, sia collocata subito dopo *Mediterraneo* e veda quel doloroso passaggio all'età adulta caratterizzato dalla crisi della concezione antropomorfa del mondo, propria dell'infanzia e illusoriamente fatta rivivere dalla scuola simbolista:

Eravamo nell'età verginale  
in cui le nubi non sono cifre o sigle  
ma le belle sorelle che si guardano viaggiare.

(*Fine dell'infanzia*, vv. 69-71)

Tutto ciò è espresso in sommo grado nel destino di Arsenio e nel suo «delirio d'immobilità»<sup>25</sup>, per il quale l'esortazione a seguire «un'altra orbita», uscendo da quella per lui *ab æterno* tracciata, rischia di restare lettera morta. È ben noto ai lettori di Montale il valore euristico e pragmatico attribuito all'errore, al disguido, al «fatto che non era necessario», espresso nella famosa immagine dell'anello che non tiene e pencola nel vuoto, anelante a un inedito e imprevedibile aggancio. Ma per il soggetto la separazione dal mare significa anche inaccessibilità per lui del mondo delle possibilità, vale a dire l'incapacità di uscire dai confini del proprio io per raggiungere l'altro se stesso in quell'altrove dove vorrebbe stare, sia esso il mondo delle essenze che si intravede in *Portami il girasole*<sup>26</sup>, oppure l'Eldorado del quale le nuvole sono le «malchiuse porte» (*Corno inglese*, vv. 8-9)<sup>27</sup>.

La cacciata dall'Eden ha comportato anche l'impossibilità di «accordare» alla polifonia del mare il «ritmo stento», monocorde, di un parlare che è in realtà un balbettio, quasi un'infantile sillabazione. La perdita è irreversibile, se perfino la lingua poetica più vicina alla multiforme armonia marina, quella del padre Dante, svuotata della sua forza primigenia, è scaduta a «lamentosa letteratura».

---

<sup>25</sup> Vedi anche *Scirocco*, vv. 22-23: «oggi sento / la mia immobilità come un tormento».

<sup>26</sup> «Portami tu la pianta che conduce / dove sorgono bionde trasparenze / e vapora la vita quale essenza; / portami il girasole impazzito di luce», *Portami il girasole*, vv. 7-10.

<sup>27</sup> Alla prigione del nome, della maschera sociale («la tonaca che riveste / la nostra umana ventura») gli *Ossi* fanno riferimento più volte. La creatura femminile evocata in *Crisalide* è scongiurata a liberarsi di questi lacci: «Come una pietra di zavorra affonda / il tuo nome nell'acque con un tonfo». Si sa che il sigillo della femminilità per Montale risiede nell'insofferenza verso la gabbia dell'identità; insofferenza che si esprime volentieri come irrequietudine (vedi lo «sciame irrequieto dei tuoi pensieri» della *Casa dei doganieri*, *l'irrequietudine* che assimila Dora Markus a un uccello migratore, ecc.; tematica che arriva fino ai senili *Xenia* per Mosca: «Ti piaceva la vita fatta a pezzi, / quella che rompe dal suo insopportabile / ordito»).

## Bibliografia

- Arvigo, Tiziana, *Guida alla lettura degli Ossi di seppia*, Roma, Carocci, 2001.
- Avalle, D'Arco Silvio, "Gli orecchini", *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1970.
- Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942.
- Blumenberg, Hans, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza* (1987), Bologna, Il Mulino, 1989.
- Bonora, Ettore, *La poesia di Montale. Ossi di seppia*, Padova, Liviana, 1982.
- Cambon, Glauco, "Montale e l'Altro", *Lotta con Proteo*, Milano, Bompiani, 1963: 113-37.
- Delumeau, Jean, *La peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978.
- Ferrata, Giansiro, "Pro Mediterraneo", *Profilo di un autore: Eugenio Montale*, Milano, Rizzoli, 1997.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.
- Genette, Gérard, *Figure*, Torino, Einaudi, 1969.
- Giachery, Enterico, "A proposito del titolo di *Mediterraneo*", *Metamorfosi dell'orto e altri scritti montaliani*, Roma, Bonacci, 1985.
- Gioanola, Elio, "Mediterraneo IV (da Ossi di seppia)", *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*, Genova, Bozzi, 1977.
- Jeuland, Meynaud, Maryse, "Oggetti e archetipi nella poesia di Eugenio Montale, dagli Ossi di seppia alla Bufera", *La poesia di Montale*, Eds. Sergio Campailla – Cesare Federico Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984: 21-87.
- Lucrezio, *De rerum natura*, trad. it. di Enzo Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1969, II.
- Luperini, Romano, "Il significato di *Mediterraneo*", *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984.

Sandro Maxia, «L'esiliato rientrava nel paese incorrotto»

Mariani, Gaetano, "Linee compositive di un poemetto montaliano: Mediterraneo", *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1983.

Matte Blanco, Ignacio, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic*, London, Duckworth, 1975, trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981.

Montale, Eugenio, *L'opera in versi*, Eds. Rosanna Bettarini - Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.

Id., *Il secondo mestiere*, Ed. Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, 3 voll.

Nietzsche, Friedrich, "Crepuscolo degli idoli", *Opere complete*, Milano, Adelphi, 1970.

## L'autore

### Sandro Maxia

Ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea nell'Università di Cagliari dal 1973, ha insegnato per un decennio Letteratura comparata nella stessa Università. La sua attività scientifica riguarda principalmente due ambiti: la prosa, in specie narrativa, tra fine Ottocento e prima metà del Novecento; la lingua della poesia italiana del Novecento. Fa parte del gruppo di ricerca CNR per lo studio della lingua poetica italiana contemporanea, e delle redazioni di "Moderna" e della "Modernità letteraria", rivista della MOD. Nella sua bibliografia scientifica figurano monografie e saggi su Italo Svevo, Federigo Tozzi e la narrativa toscana, la prosa di D'Annunzio. Si è inoltre occupato, con saggi e articoli, del Futurismo, degli scrittori della "Ronda", di Bontempelli e il Novecentismo, degli scrittori di "Solaria", del romanzo del pieno Novecento (Deledda, Gadda, Landolfi, Pavese, Dessì, Flaiano, Salvatore Satta). Ha dedicato numerosi studi alla poesia



di Eugenio Montale. Suoi scritti di teoria letteraria (sulla rappresentazione dello spazio in letteratura, sulle idee di letteratura nella modernità, sulla semantica strutturale, ecc.) figurano in varie riviste.

Email: [amaxia@unica.it](mailto:amaxia@unica.it)

## **L'articolo**

Data invio: 30/09/2010

Data accettazione: 20/10/2010

Data pubblicazione: 30/05/2011

## **Come citare questo articolo**

Sandro Maxia, “«L'esiliato rientrava nel paese incorrotto». La terra, il mare, la costa in *Mediterraneo*, di Eugenio Montale”, *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>