

10.8.1. *La vita.*

Nell'esperienza di EUGENIO MONTALE l'urgenza dei motivi biografici appare meno diretta ed evidente di quanto non accada, in modi diversi, in Saba e in Ungaretti: la sua poesia e il suo impegno intellettuale piegano subito le motivazioni personali verso una definizione della condizione dell'uomo contemporaneo. Egli rifiuta di attribuire un valore assoluto e istituzionale alla scelta della poesia, aspira a scrivere «sempre da povero diavolo e non da uomo di lettere professionale»: l'arte non gli appare la via per attingere al valore originario della «vita», né per affermare valori profondi e segreti, ma «la forma di vita di chi veramente non vive», uno strumento di contatto con la realtà del presente, con l'orizzonte naturale e storico circostante, che parte da un rifiuto della vita, da una non partecipazione al flusso distruttivo della natura e della storia. La sua vita è del resto povera di eventi e di avventure: fino alla metà del secolo si presenta come la vita «normale» di un intellettuale borghese, dal ruolo professionale non ben definito, in un momento carico di minacciosi eventi storici; poi essa diventa, per una configurazione felice degli eventi, la vita di un poeta affermato, venerato come una delle massime espressioni della cultura contemporanea, ma assai distaccato e disilluso verso la propria stessa identità (e nella poesia conclusiva del *Diario del '71 e del '72* raccomanderà di bruciare tutto ciò che riguarda la sua vita, priva di rilievo, vissuta «al cinque per cento»). Schivo e reticente verso se stesso e la propria esistenza, Montale usò spesso nella sua poesia e nei rapporti con gli amici mascherare il proprio io, mettendolo come tra parentesi entro giocosi nomignoli (tra questi, più di tutti usò quello di Eusebio).

Eugenio Montale nacque a Genova il 12 ottobre 1896 da agiata famiglia borghese: il padre, titolare di una ditta d'importazione di prodotti chimici, fece costruire nel 1905 una villa a Monterosso, una delle Cinque Terre presso La Spezia, che divenne il luogo di vacanza della famiglia, lasciando poi tracce intense e suggestive nella poesia del figlio. Per la cattiva salute, questi compì studi molto irregolari: ebbe un'adolescenza difficile, dominata da un senso di distacco dalla normale vita borghese. Appassionato di musica, studiò canto con l'ex baritono Ernesto Sivori; ma alla morte di questi (1916) rinunciò al tentativo di seguire la carriera musicale. Forte era la sua passione per la letteratura e la poesia, rafforzata da vari contatti e amicizie intrecciate dopo i vent'anni. Chia-

La poesia, «vita di chi veramente non vive»

L'adolescenza

La prima attività intellettuale

mato alle armi nel 1917, conobbe a Parma, in un corso per allievi ufficiali, Sergio Solmi (cfr. 10.7.15); fu poi al fronte in Vallarsa; congedato nel luglio 1919, frequentò vari scrittori liguri (in primo luogo Sbarbaro, cfr. 10.7.4) e intrecciò rapporti con l'ambiente torinese. La sua prima pubblicazione poetica, il gruppo di versi dal titolo *Accordi*, apparve nel 1922 sulla rivista «Primo tempo» (cfr. DATI, tav. 222), e il suo primo libro, *Ossi di seppia*, nel 1925 per le edizioni di Gobetti (cfr. 10.2.15); nello stesso 1925 firmò il manifesto antifascista di Croce (cfr. DATI, tav. 223). Aveva iniziato nel frattempo una ricca attività di critica, collaborando a varie riviste, in un orizzonte di ampi rapporti intellettuali: strinse amicizia con Bobi Bazlen (cfr. 10.2.22), che lo invitò a leggere Svevo, a cui dedicò gli articoli che contribuirono in modo essenziale alla sua scoperta (cfr. 10.5.7). Incontrò lo stesso Svevo, che visitò a Trieste, e divenne amico di altri scrittori triestini, in primo luogo Saba. Nel '26 conobbe il poeta americano Ezra Pound (1885-1972), e molto viva fu fin d'allora la sua attenzione alla letteratura anglosassone.

Cercava comunque di raggiungere l'indipendenza economica dalla fami-

DATI tav. 243

Vita e opere di Eugenio Montale

- 1896 Nasce a Genova il 12 ottobre. Di salute malferma, compie studi irregolari, dedicandosi anche al canto.
- 1917 Militare a Parma, conosce Sergio Solmi.
- 1919 Congedato, frequenta numerosi scrittori liguri (Sbarbaro) e l'ambiente torinese (Gobetti).
- 1922 «Primo tempo»: pubblica i versi *Accordi*.
- 1925 *Ossi di seppia* (edizioni Gobetti). Firma il manifesto antifascista di Croce; ha intanto iniziato un'intensa attività di critico. Esce su «L'esame» l'*Omaggio a Italo Svevo*.
- 1926 Conosce Svevo, Saba, Pound e indirizza la sua attenzione alla letteratura anglosassone.
- 1927 Ottiene un impiego a Firenze presso l'editore Bemporad. Conosce Drusilla Tanzi, che diverrà sua compagna e sposerà solo nel 1962.
- 1929 È nominato direttore del Gabinetto scientifico-letterario Vieuvsseux e partecipa attivamente alla vita intellettuale fiorentina. Pubblica in varie riviste i suoi componimenti poetici.
- 1934 Per ragioni politiche viene esonerato dall'incarico al Vieuvsseux. Si dedica allora, oltre al lavoro critico, anche a quello di traduttore.
- 1939 Pubblica presso Einaudi *Le occasioni*. L'anno successivo verrà stampata una seconda edizione accresciuta di quattro liriche.

27
A Firenze

glia, e la cosa gli fu possibile solo nel 1927, quando ottenne un impiego a Firenze, presso l'editore Bemporad; migliore e più libera sistemazione ebbe poi nel 1929, quando fu nominato direttore del Gabinetto Vieuvsseux (cfr. 8.2.11). In quegli anni egli fu uno degli animatori della vivace vita intellettuale fiorentina, nell'orizzonte «moderno» di «Solaria» e delle riviste successive, in primo luogo «Letteratura» (cfr. 10.6.10): frequentatore del caffè delle Giubbe Rosse, fu in rapporto con i più notevoli scrittori italiani del tempo e allargò i suoi interessi e la sua curiosità per la cultura europea. Mentre gli arrivavano i primi segni di una forte attenzione della critica per la sua poesia (essenziali furono allora i saggi di Gianfranco Contini, cfr. 11.1.12), andava pubblicando altre liriche, raccolte nel 1939 nel volume *Le occasioni*. Nel 1927 aveva conosciuto Drusilla Tanzi, moglie del critico d'arte Matteo Marangoni, che egli avrebbe poi designato col nomignolo di «Mosca» e che sarebbe più tardi divenuta sua compagna (si sposarono solo nel 1962). Manteneva stretti contatti anche con gli ambienti della cultura antifascista: avendo sempre rifiutato di iscriversi al partito fascista, fu esonerato nel 1938 dalla direzione del Vieuvsseux. Visse allora attra-

L'antifascismo

- 1943 Esce in Svizzera il volumetto *Finisterre*.
- 1945 Finita la guerra si iscrive al partito d'azione, collabora alla «Nazione» e fonda, con Bonsanti e Loria, il quindicinale «Il Mondo».
- 1946 *Intenzioni* (*Intervista immaginaria*).
- 1948 Si trasferisce a Milano dove lavora al «Corriere della Sera» e al «Corriere d'informazione», con interventi di attualità culturale e letteraria, *reportages* di viaggi, racconti brevi, recensioni musicali. Pubblica *Quaderno di traduzioni*.
- 1956 *La bufera e altro*. Raccoglie nel volume *Farfalla di Dinard* i brevi racconti scritti tra il 1946 e il 1950.
- 1966 Pubblica le riflessioni di *Auto da fé*.
- 1967 È nominato senatore a vita. Si trasferisce nella nota casa di via Bigli.
- 1969 Raccoglie nel volume *Fuori di casa* le cronache di viaggio degli anni precedenti.
- 1971 *Satura*.
- 1973 *Trentadue variazioni; Diario del '71 e del '72*.
- 1975 Riceve il premio Nobel per la letteratura.
- 1977 *Quaderno di quattro anni*.
- 1980 Esce l'edizione critica della sua intera *Opera in versi*.
- 1981 Escono in volume, *Prime alla Scala*, gli articoli di critica musicale. Muore a Milano il 12 settembre.

verso collaborazioni a riviste e una varia attività di traduttore, continuando a intrattenere una fitta serie di rapporti e contatti intellettuali. Richiamato per breve tempo nell'esercito e poi congedato, trascorse a Firenze gli anni bui della guerra e dell'occupazione nazista. Dopo la liberazione della città si iscrisse al partito d'azione ed ebbe un incarico culturale dal Comitato Nazionale di Liberazione. La sua esperienza politica fu però brevissima, anche se, sull'onda delle speranze di quegli anni, fondò nel 1945, insieme a Bonsanti e a Loria (cfr. 10.6.11), il quindicinale «Il Mondo», dirigendolo fino al '47. Di fronte alla situazione conflittuale del dopoguerra, allo scontro tra la sinistra filostalinista e il nuovo clericalismo, forte era la delusione per chi, come lui, all'uscita dalla guerra aveva guardato alla possibilità di un liberalismo avanzato, di orizzonte «europeo», legato alla continuità della tradizione laica e illuministica; vedeva l'Italia sbalottata tra le opposte pretese di nuovi chierici «rossi» e di vecchi chierici «neri». La tensione della guerra fredda approfondiva d'altra parte la sua preoccupazione per le sorti della civiltà occidentale, che vedeva in pericolo e in cui riconosceva le sue radici. In quegli stessi anni, dopo una grave malattia di Mosca, cominciò a dedicarsi alla pittura, con quadretti di grande raffinatezza.

La sua vita mutò sensibilmente all'inizio del 1948, quando fu assunto come giornalista dal «Corriere della Sera»: lì, e nel giornale collegato «Corriere d'informazione», pubblicò una serie molto ampia di interventi di attualità culturale e letteraria, numerosi brevi racconti (la maggior parte dei quali costituiranno il volume *Farfalla di Dinard*, 1958), vari reportages di viaggio in diversi paesi del mondo, articoli di critica musicale, ecc.: le pagine del «Corriere» furono lo strumento di un'intelligente politica culturale, aperta e disponibile, anche se cauta e «moderata» nelle sue scelte, tendente a sostenere una cultura borghese critica e razionale. Ma il lavoro al «Corriere», con la costrizione a un impegno di scrittura giornalistica e divulgativa, sembrò come ridurre lo spazio per la scrittura poetica. La maggior parte dei componimenti della sua terza raccolta, uscita nel 1956, *La bufera e altro*, risalgono agli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra. Nei pochi versi successivi resisteva comunque una vena sotterranea, da cui si sarebbe svolta una poesia dai caratteri molto diversi da quella precedente: una poesia, che, dopo la dolorosa perdita della moglie (1963), si rivelava pienamente nel volume *Satura* (1971), e nelle sorprendenti raccolte successive (cfr. 10.8.8). Gli anni Cinquanta e Sessanta vedevano intanto allargarsi notevolmente l'interesse per la sua opera: considerato come il più grande poeta italiano vivente, modello di cultura laica e liberale, di discrezione e di civiltà, ebbe riconoscimenti di vario tipo, culminati nel 1967 nella nomina da parte del presidente Saragat, a senatore a vita, e nel 1975 nell'assegnazione del premio Nobel per la letteratura, che egli andò a ritirare in una solenne cerimonia a Stoccolma. Nel 1980 usciva, caso unico per un autore contemporaneo e vivente, l'edizione critica della sua intera *Opera in versi*.

Gran parte della lunga vecchiaia fu da lui vissuta nell'appartamento milanese di via Bigli 15, dove si era installato fin dal '67 (dal '51 abitava in un altro appartamento della stessa via), assistito dalla fedele governante Gina Tiozzi, che era entrata in casa sua fin dagli anni della guerra a Firenze. Ricoverato in

Il dopoguerra

«Vigolo Urbani»

Al «Corriere della Sera»

I riconoscimenti ufficiali

Gli ultimi anni

una clinica di Milano, vi morì il 12 settembre 1981. I suoi funerali furono celebrati in una forma solenne che aveva scarsissimi precedenti nella storia della nostra cultura: in tutte le sue varie componenti, l'Italia ufficiale, ormai abituata a un uso spettacolare e strumentale della politica e della cultura, provò variamente ad appropriarsi di questo poeta che aveva cercato la discrezione, che con la sua opera aveva difeso le ultime possibilità di una cultura borghese laica e razionale. Fu sepolto accanto alla moglie, nel cimitero di San Felice a Ema, presso Firenze.

Cultura borghese laica e razionale

10.8.2. Una cultura europea.

Fin dagli anni Venti i legami di Montale con la Torino di Gobetti e poi con la Firenze di «Solaria» mostrano il suo collocarsi nella prospettiva di una cultura liberale moderna, aperta verso una dimensione internazionale, attenta anche agli aspetti della letteratura e del pensiero europei che sfuggivano alla cultura idealistica dominante in Italia. Montale non si pone in diretta opposizione all'idealismo crociano; rifiuta radicalmente i furori distruttivi delle avanguardie dell'inizio del secolo, ma anche il ritorno all'ordine classicista della «Ronda»; riconosce la funzione essenziale di equilibrio svolta da Croce nella cultura italiana, ed accetta molti principî della stessa estetica crociana. Egli sfugge comunque ai limiti troppo «nazionali» e tradizionali del crocianesimo; il mondo con cui egli cerca di confrontarsi presenta caratteri molto più complicati e problematici di quelli fissati dal tranquillo procedere della filosofia crociana.

In un suo articolo apparso sul «Baretti» nel gennaio 1925, *Stile e tradizione*, Montale rivela già con chiarezza il suo interesse per le voci nuove del tempo presente, con una saggezza cauta e disincantata: ai furori delle battaglie intellettuali più o meno recenti oppone la scelta paziente e umile del «lavoro inutile e inosservato». Il suo è un liberalismo disilluso che aspira a un'Italia europea, estranea a chiusure nazionali e provinciali, capace di assumere in proprio la grande cultura letteraria e filosofica internazionale che permette di comprendere in modo critico i caratteri della modernità.

Questa apertura europea di Montale si collega strettamente ai suoi studi irregolari: proprio perché non ha seguito studi istituzionali e professionali, le sue scelte intellettuali sorgono sempre, in piena libertà, da una profonda esigenza conoscitiva, non rispondono a criteri di scuola o a schieramenti istituzionali. Come intellettuale non professionista, egli si sottrae, specialmente nella prima fase della sua attività, negli anni del fascismo, all'inclinazione — comune a molti intellettuali a lui contemporanei — a sentire la cultura come lotta tra gruppi, campo aperto per una turbinosa dialettica tra tendenze e schieramenti. Egli si mette come al di sopra e al di là dei diversi schieramenti e delle diverse tendenze intellettuali, cercando di interrogarsi fino in fondo sulla condizione di isolamento dell'individuo nel mondo contemporaneo, sul contrasto tra l'esistenza dell'uomo e lo scorrere della realtà naturale e storica, sulla difficoltà di trascendere i limiti di un'esperienza umana priva di significato e di valore e di trovare

Montale e la cultura degli anni Venti

Un liberalismo disilluso

Una formazione non istituzionale

una verità essenziale, una realtà piú autentica. Questa problematica si collega alle prime radici del pensiero esistenzialistico (cfr. PAROLE, tav. 251), a cui Montale si avvicina attraverso le opere del filosofo russo Lev Čestov (1866-1938), dal quale risale al pensiero di grandi scrittori come Dostoevskij e Tolstoj, e del filosofo francese Emile Boutroux (1845-1921).

Uscire dal mondo della rappresentazione

Come dirà in un'importante riflessione su tutta la propria esperienza, lo scritto *Intenzioni (Intervista immaginaria)* del 1946, fin dalla giovinezza egli sentiva di «vivere sotto a una campana di vetro», di aspirare in qualche modo a uscire da un mondo che gli si presentava sotto il segno dell'inganno, della «rappresentazione» (termine che risale a Schopenhauer, cfr. 8.1.10): fu proprio la volontà di capire questa situazione a spingerlo alla poesia e a portarlo a confrontarsi con la cultura europea del «negativo». Questo confronto si rivolse verso quella poesia moderna che aveva cercato e cercava drammaticamente di uscire dai limiti della realtà e del linguaggio già dati: innanzi tutto la moderna poesia francese, a partire da Baudelaire, ma poi anche quella di altri poeti, soprattutto anglosassoni, da Robert Browning (1812-1889), ai contemporanei Eliot (cfr. 10.1.8) e Pound (cfr. 10.8.1.). In questo orizzonte moderno ed «europeo» si pone anche la disponibilità di Montale a capire e a «scoprire» autori italiani atipici, come Svevo e Saba.

Le traduzioni e la critica

Sullo scorcio degli anni Trenta Montale lavorò anche a varie traduzioni, sia da poeti che da prosatori, cercandovi una diretta immersione linguistica nella densità del testo originario: le traduzioni poetiche (da Shakespeare, da Yeats, da Eliot, dallo spagnolo Jorge Guillén e da altri) furono raccolte nel 1948 nel volume *Quaderno di traduzioni*; numerose anche le traduzioni di interi libri in prosa (tra cui *Billy Budd* di Melville). Come critico egli ha d'altra parte rivolto una lunga attenzione alle letterature straniere (anche in varie recensioni per il «Corriere della Sera»), specialmente a quelle francese e inglese. E la critica ha potuto scoprire nella sua stessa poesia una fitta trama di riferimenti ad autori delle piú varie letterature.

Una voce laica e razionale

Ma l'apertura «europea» di Montale si rivela con forza, piú che nel suo interesse per singoli autori e testi, nella sua capacità di interrogarsi in ogni momento sulla situazione della contemporanea civiltà occidentale e sulle modificazioni che l'arte, la poesia, la parola, il patrimonio di valori razionali elaborati da una lunga tradizione europea, hanno subito con lo sviluppo di una cultura di massa che non è piú di tipo «nazionale», chiusa nell'orizzonte di singoli paesi, ma tende ormai a diventare planetaria. La sua poesia, in fasi e forme diverse, vuol essere la voce di una cultura e di una tradizione laica e razionale, italiana ed europea, disposta fino in fondo a conoscere il presente, ad attraversarne anche gli aspetti piú inquietanti: con una eccezionale capacità di conoscenza, con una sempre vigile forza critica, essa riconosce insistentemente i propri limiti, la propria marginalità e impotenza, e nello stesso tempo si confronta col baratro che in vari modi e forme sembra aprirsi davanti alla civiltà occidentale.

È ancora possibile la poesia?

Proprio in un'ottica europea (che appare ancor piú essenziale, alla fine del secolo xx), Montale conclude la sua vicenda umana e intellettuale con il discorso tenuto all'Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975 per il conferimento del premio Nobel, dal titolo *È ancora possibile la poesia?* Questo discorso resta come sospeso, senza risposta alla domanda posta dal titolo: il poeta si ritrae inorridito davanti a una società internazionale in cui si impone un benessere che ha

«i lividi connotati della disperazione»; guarda con trepidazione alla riduzione dell'arte a industria, spettacolo, materiale di consumo da usare e gettare via.

10.8.3. Critica e poetica di Montale.

Il lavoro di critico costituì per Montale un impegno e un interesse costanti. Negli anni giovanili egli aspirava a fare di sé proprio un critico-poeta, a operare contemporaneamente sui due piani della critica e della poesia. E la sua lunga attività critica raggiunse risultati assai alti, che si appoggiano su una grande capacità di comprendere e di definire gli autori e i testi piú diversi, con un senso di «oggettività» che sa prescindere anche dalle scelte e dai gusti piú diretti del Montale poeta. A differenza di quanto accade negli interventi critici di tanti poeti contemporanei (come per esempio in Ungaretti), nella critica di Montale non viene messo in luce soltanto ciò che è utile e funzionale alla sua poetica e alla sua poesia. D'altra parte egli non vuol essere un critico di mestiere, rifiuta ogni atteggiamento scientifico e ogni astratta scelta metodologica; egli vuol essere prima di tutto un lettore attento, che cerca razionalmente nei testi il senso di una condizione umana, che ne interroga la piú ampia forza conoscitiva. Egli guarda con lucidità al carattere problematico della parola e della comunicazione artistica, al peso che per il suo svolgersi hanno l'esistenza personale, l'orizzonte sociale e storico, i piú concreti dati tecnici.

Attento lettore

La parola problematica

Egli ha attraversato i piú vari territori della letteratura europea, con particolare predilezione per la lirica e per il romanzo: specialmente nella prima fase della sua attività, tra gli anni Venti e Trenta ha offerto, anche in saggi e articoli molto brevi, intuizioni essenziali per la comprensione della letteratura contemporanea (basta ricordare ancora i suoi interventi determinanti su Svevo e Saba). Gran parte dei suoi scritti e delle sue recensioni giornalistiche del dopoguerra (specie quelle dedicate alla prosa), che spesso era costretto a mettere insieme controvoglia, è ancora variamente dispersa. Ma i molteplici interventi sulla poesia e sui poeti furono raccolti nel 1976 nel volume *Sulla poesia*. In essi, su un piano di equilibrata e civilissima conversazione, si affacciano anche molte indicazioni sulla sua posizione e sulle sue scelte di poeta: in tutta chiarezza e senza ambiguità vi si compongono le tracce della sua poetica personale, che in modi anche piú espliciti si definisce in alcuni «autocommenti», in saggi di tipo piú generale, in varie interviste, tra cui grande importanza ha la già ricordata *Intervista immaginaria* (cfr. 10.8.2).

Essenziali contributi critici

La poetica di Montale prende avvio da una volontà di autocoscienza della poesia stessa, dal proposito di comprendere fino in fondo la sua condizione e i suoi limiti nel contesto della civiltà e della società contemporanee. In modi diversi, confrontandosi con situazioni storiche diverse, Montale avverte nell'aria stessa che si trova a respirare, nell'intreccio di lingue, parole, immagini che domina il mondo contemporaneo, una sorta di saturazione della parola e della tradizione poetica: la poesia (arte che egli vede «tecnicamente alla portata di tutti: basta un foglio di carta e una matita e il gioco è fatto») è minacciata non

Saturazione della parola poetica

solo e non tanto dalla consunzione del linguaggio, quanto dal suo moltiplicarsi dalla quantità estrema di parole che percorrono la terra (molto forte negli ultimi anni il suo sgomento per la «torrenziale produzione poetica dei nostri giorni»). A questa saturazione minacciosa, Montale non risponde ricercando una parola «pura» e naturale, né ricostruendo una religione della poesia, estraendo dal linguaggio nuovi misteri e segreti: in questo senso la sua posizione è assai diversa da quella di Ungaretti e degli ermetici e risale, secondo quanto egli stesso dichiara in un'intervista rilasciata nel 1960 alla rivista «Quaderni milanesi», a «una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente», che egli chiama *metafisica* e che ha i suoi iniziatori moderni in Baudelaire e Browning. Questa poesia «metafisica» è per lui una «poesia che trova in se stessa la propria materia» e che «non rinuncia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione contro qualcosa che non è ragione». È una poesia che in ogni momento si confronta con la propria possibile fine, che cerca di trarre alla luce un difficile valore umano e civile, facendo parlare gli oggetti: degli oggetti essa cattura tutta la densità e la concretezza, non per rappresentare direttamente la realtà, ma per rivelare il suo significato interno, la sua struttura profonda, per riconoscere razionalmente il suo fondo irrazionale.

Questa nozione di poesia si realizza e si svolge in modi diversi, con una serie di essenziali trasformazioni nei vari momenti dell'attività di Montale. Essa parte all'inizio, con i primi *Ossi di seppia*, da un più diretto confronto con il magma e il «travaglio» dell'esistenza e con il tentativo di rompere la «campagna di vetro» a cui si è accennato in 10.8.2. Si assesta poi, tra gli *Ossi* e *Le occasioni*, in una più specifica *poetica dell'oggetto*, che parte da un'occasione interna, da una «spinta» intellettuale o sentimentale, esprimendola non direttamente, ma attraverso oggetti intensi ed essenziali. A questa «poetica dell'oggetto» è affidata l'immagine più diffusa della poesia di Montale: ma essa subisce già notevoli modificazioni in *La bufera e altro*, libro che si muove in direzioni contrastanti; poi nelle ultime raccolte, a partire da *Satura*, essa dà posto alla scelta di un livello «basso», quasi a un grado zero del linguaggio, tra spunti ironici e toni dimessi e colloquiali.

Al momento del suo definirsi, sullo scorcio tra gli anni Venti e Trenta, la poetica montaliana degli oggetti si pose comunque, e in modo risoluto (molto più di quanto avvenne per la poetica dell'ermetismo), in un orizzonte europeo: fu subito evidente la sua convergenza con la poetica del *correlativo oggettivo*, formulata da Eliot (GENERI E TECNICHE, tav. 244), e con le tendenze della contemporanea poesia anglosassone; questa convergenza fu come sigillata dall'apparizione, sulla rivista di Eliot, «Criterion», nel 1928, della traduzione di un testo degli *Ossi*, *Arsenio*, e dalla varia attenzione che, come traduttore e come critico, Montale prestò allo stesso Eliot.

Ma nella poetica di Montale ha un peso essenziale anche il rapporto con la tradizione italiana: egli parte da un confronto con il più vicino modello dannunziano, e ne abbassa subito i toni preziosi e le pretese sublimi, avvalendosi dell'insegnamento dei crepuscolari e soprattutto di Gozzano; ma arriva poi a un rapporto diretto con alcuni dei nostri grandi classici, di cui riscopre per

La «poesia metafisica»

Verso la «poetica dell'oggetto»

Nuove strade

Montale e Eliot

Montale e la tradizione italiana

conto suo tutta la forza e la vitalità. Forme, modi, temi di alcuni poeti del passato entrano nella sua poesia non come preziose citazioni, ma come strumenti essenziali per esprimere la condizione moderna: a differenza di Ungaretti, egli non cerca una prestigiosa manipolazione dell'immenso repertorio delle immagini della tradizione, ma usa la lingua e i temi degli altri poeti con una tensione critica e storica; in questo modo egli salvaguarda il loro valore autonomo, mantiene la loro distanza dalla propria persona e dal proprio presente, ne fa strumenti di conoscenza razionale. Il linguaggio della tradizione si sovrappone così alla lingua contemporanea, allo stesso linguaggio quotidiano, vi introduce uno scarto critico: ne viene fuori una lingua poetica di perfetta concentrazione, che appare «moderna», ma nello stesso tempo di una densità ed essenzialità ancora «classiche». Tra i poeti italiani la cui traccia è più evidente nell'opera di Montale va ricordato prima di tutti Leopardi, che egli interpreta in modo molto diverso da quello classicista della «Ronda» (cfr. 10.6.3), guardando alla sua

Un incontro critico

Leopardi e Foscolo

GENERI E TECNICHE tav. 244

Correlativo oggettivo

Si tratta di un particolare modo di presentare gli oggetti nella poesia, che mira a dare una nuova vitalità ai tradizionali usi della raffigurazione indiretta, del simbolo e dell'allegoria (cfr. TERMINI BASE 10): la nozione venne elaborata intorno al 1920 dal poeta angloamericano Thomas Stearns Eliot (cfr. 10.1.8), che su di essa basò alcune delle sue più grandi opere, come il poemetto *The Waste Land* (La terra desolata, 1922). Nel breve saggio del 1920 *Amleto e i suoi problemi*, Eliot vede nel correlativo oggettivo (*objective correlative*) il «solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte» e lo definisce come «una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione particolare, in modo che, quando siano dati i fatti esterni, che devono condurre ad un'esperienza sensibile, venga immediatamente evocata l'emozione»; gli oggetti rappresentati sono cioè tra loro legati e correlati a specifiche emozioni in cui si risolve il più profondo significato della poesia: questo significato si dà attraverso la densità fisica degli oggetti, l'intensità con cui essi si impongono alla mente del lettore, e quindi in modo diverso sia dall'immediatezza del simbolo che dalle mediazioni intellettuali dell'allegoria. Eliot interpreta la più grande poesia del passato alla luce di questa sua nozione: in particolare la poesia degli stilnovisti e di Dante gli apparve basata proprio sul sistema del correlativo oggettivo (di cui in modo diverso fa uso anche un altro poeta anglosassone, Ezra Pound, cfr. 10.8.1, con il quale Eliot ebbe notevoli rapporti). In Italia già intorno al '30 si è prestata notevole attenzione alla poesia e alla poetica di Eliot: Montale (che già nel 1929 aveva pubblicato la traduzione di tre poesie di Eliot) parla direttamente del «correlativo obiettivo» eliotiano nella sua risposta a un'inchiesta *Della poesia oggi*, apparsa sulla «Gazzetta del popolo» del 4 novembre 1931.

chiama
↓
strumento
di conoscenza
razionale

carica negativa e pessimistica, alla sua inquieta interrogazione del nulla: ma al nulla leopardiano Montale aggiunge «una sorta di esattezza sontuosa» (G. Lonardi), che risale a Baudelaire e alla successiva poesia europea, ma trova in Foscolo un altro essenziale modello italiano. Più indietro nel tempo, balza con forza la presenza di Petrarca (che si sente soprattutto tra gli anni Trenta e Quaranta, nella ricerca di un equilibrio perfetto, di forme di concentrazione astratta e assoluta) e, in ogni momento, quella di Dante (la cui ricchezza e modernità espressiva suscitava del resto una essenziale attenzione proprio nei poeti anglosassoni più vicini a Montale, come Eliot e Pound): di forte interesse anche un discorso su *Dante ieri e oggi*, pronunciato da Montale per il centenario dantesco del 1965.

Come tutti i poeti, anche Montale lavora variamente sui suoi testi, ne corregge e modifica l'assetto: ma il suo metodo di correzione appare di tipo «classico», tende per lo più a concentrare e a risolvere l'espressione nel modo più intenso e preciso, eliminando i momenti più opachi e incerti. Le varianti dei singoli testi e delle singole opere non comportano quelle complicazioni che abbiamo visto nel caso delle varianti di Saba e di Ungaretti: restano interne alla singola raccolta, che Montale considera comunque conclusa, legata definitivamente al momento che essa rappresenta. C'è però una forte continuità tematica tra le diverse raccolte, con riferimenti interni, riprese e ritorni, che diventano sempre più espliciti nell'ultima fase e tendono a dare della sua opera l'immagine di un tutto, di un movimento circolare in cui la fine si congiunge con l'inizio e la vecchiaia coincide con la giovinezza: nel lavoro del vecchio poeta parole, forme, presenze della propria scrittura passata sembrano quindi annullarsi in un ripetersi, sempre diverse eppure eguali.

10.8.4. Ossi di seppia.

Il primo libro di Montale, pubblicato nel 1925 nelle edizioni di Gobetti, raccoglieva pochi testi già apparsi in rivista negli anni precedenti (ma ne restavano esclusi gli *Accordi*, usciti nel 1922) e assai più numerosi testi inediti: il libro acquistò la sua forma quasi definitiva nella seconda edizione, del 1928, con l'aggiunta di altre sei poesie, l'ultima delle quali, *Arsenio*, era apparsa su «Solaria» nel giugno 1927.

Dal punto di vista cronologico, la prima poesia della raccolta era la celebre *Meriggare pallido e assorto*, scritta nel 1916: relativamente esiguo il numero di altre poesie dei primi anni, che rimasero allora inedite e furono pubblicate solo più tardi (mentre un documento dell'educazione letteraria di Montale, delle sue primé prove e progetti, è il *Quaderno genovese*, pubblicato nel 1983). Dopo un componimento introduttivo, *In limine*, il libro degli *Ossi* si articola in cinque sezioni: *Movimenti* (tredici liriche, di cui due aggiunte nel 1928), *Ossi di seppia* (ventidue pezzi brevi senza titolo, che in un primo momento il poeta pensava di chiamare *Rottami*), *Mediterraneo* (un vero e proprio poemetto, fatto di nove pezzi), *Meriggi e ombre* (quindici liriche, di cui quattro aggiunte nel 1928), *Riviere* (con una sola lirica conclusiva dallo stesso titolo, composta nel '20).

La poesia di Montale si impone subito, con questo libro, in tutta la sua novità, con una voce inconfondibile, che si fa strada in un intreccio di rapporti con la poesia dell'inizio del secolo, partendo in primo luogo dalla ricerca di un linguaggio «scabro ed essenziale», il cui modello più vicino è costituito dai *lirici Sbarbaro* (cfr. 10.7.4) e, prima ancora, Roccatagliata Ceccardi (cfr. 9.7.11). Montale rifiuta le rotture radicali delle avanguardie: cerca forme libere e aperte, ma scava con forza anche entro elementi tradizionali (in primo luogo l'endecasillabo e la rima), senza rompere il regolare svolgersi della sintassi; fa i conti con il linguaggio di D'Annunzio e di Pascoli, usando anche forme colte e preziose, ma avvicinandosi alla concretezza delle cose, anche con una nomenclatura assai puntuale (con parole dalla precisione quasi tecnica, specie per designare il paesaggio marino, vegetale e animale). Egli fugge d'altra parte da ogni tono eroico e celebrativo (ironizzando esplicitamente sui «poeti laureati»), da ogni vitalismo, da ogni fiducia nel valore superiore della parola poetica: e ricava dai crepuscolari (in primo luogo da Gozzano) un abbassamento del linguaggio verso modi ironici e colloquiali. Ne risulta un originalissimo equilibrio tra meditazione esistenziale e definizione del paesaggio: una interrogazione del «male di vivere», appassionata ma non magniloquente, che si avvolge tra forme naturali fissate in termini netti e definiti.

Domina su tutto il paesaggio marino e solare della Liguria, in particolare delle Cinque Terre, dove il poeta trascorreva le vacanze: è un mondo arido, secco, scarnificato, battuto dal vento, in cui la vita intera si rivela nel suo sgretolarsi, come un coacervo di «monche esistenze», di forme slabbrate, di «scatti» incompiuti e irriflessi: siamo davanti a «un muglio / di scerpate esistenze», a uno «scialo / di triti fatti». La natura e l'io che entra in rapporto con essa sono sospesi in modo inesplorabile tra una immobilità torpida e minacciosa e una altrettanto minacciosa mobilità. Si impone l'immagine dell'estate e delle ore immobili del meriggio, quando tutto sembra senza tempo; ma il movimento incessante e ripetuto del mare, gli sparsi e balenanti segni di vita sulla costa aspra e rocciosa, sembrano annunciare il rivelarsi di una necessità rovinosa e distruttiva, il manifestarsi di qualche «sterile segreto», di qualche «prodigio fallito», che può sconvolgere quell'immobilità, senza però mutarne l'assoluto dominio.

La voce del poeta è quella di una persona concreta immersa nel paesaggio, che però non partecipa direttamente alla sua vita, e si accanisce a interrogarne continuamente i segni, seguendo il groviglio delle forme minerali e vegetali, i guizzi improvvisi degli animali, il muoversi scomposto degli oggetti, il vibrare dei rumori e dei suoni, il distendersi del vento nello spazio, lo svolgersi del ritmo del tempo. In tutte queste forme trascolora il senso di una vita inafferrabile, si svela il vuoto in cui consiste il vivere personale e naturale. Il soggetto tenta di entrare in rapporto con le cose ridotte alla loro essenza più nuda (e l'osso di seppia, sballottato e levigato dalle onde, è evidente figura rivelatrice di questa normale, frana l'«illusione» su cui si reggono i falsi equilibri quotidiani, si rompe lo schermo di apparenza che nasconde la realtà. Siamo di fronte a una tematica che trova riscontro in molti scrittori dell'inizio del secolo (da Michel-

Un linguaggio «scabro ed essenziale»

Concretezza e colloquialità

Il paesaggio montaliano

Il franare dell'«illusione» quotidiana

staedter a Pirandello a Svevo), alla quale Montale si accosta anche attraverso l'appoggio di quelle letture filosofiche a cui si è accennato in 10.8.2.

Il «fanciullo
invecchiato»

Ma originalissimo è il modo in cui il poeta ligure definisce questo continuo rompersi e sospendersi dell'equilibrio tra l'io e la realtà. Egli insegue tutti i possibili scatti attraverso i quali la realtà priva di senso improvvisamente si disgrega: sembra afferrare più volte la possibilità di aprire un «varco», di trovare «una maglia rotta nella rete / che ci stringe»; ma nell'atto stesso di cercare questa possibilità, l'io ne resta irrimediabilmente escluso. Spesso egli guarda indietro verso il passato, verso tracce dell'infanzia e dell'adolescenza, momenti in cui l'equilibrio tra l'io e la natura appariva spontaneo, diretto, non problematico. «Ma nulla paga il pianto del bambino / a cui fugge il pallone tra le case»: l'infanzia perduta, allontanata dalla natura, non solo è irrecuperabile, ma si trasforma in una precoce senilità, in un più negativo distacco dalle cose. Il poeta è un «fanciullo invecchiato», ha una triste saggezza, che non vuole restare chiusa in se stessa, ma cerca insistentemente un destinatario, qualcuno a cui trasmettersi. Perciò questa poesia tende spesso a rivolgersi a un «tu», a porsi come messaggio che cerca la partecipazione di qualcuno (talvolta si tratta di una indefinita figura femminile).

Immersione
nella natura

Questo destinatario è come invitato a seguire i segni indefinibili che annunciano la possibilità di uscire dall'equilibrio che governa il mondo, che aprono lo squarcio verso altri mondi possibili e diversi: ma nessun segno, nessuna immagine, permettono mai di raggiungere una salvezza, un valore assoluto e definitivo. Una misura più serena, un barlume di speranza, si affacciano soltanto quando si afferma la possibilità di immergersi comunque nella forza primigenia del paesaggio, di accostarsi intimamente al respiro del mare: che, in *Mediterraneo*, appare sia materno che paterno, e che, in *Riviere*, offre una possibilità di illudersi e di rifiorire. Anche questa immersione nella natura è però alla fine priva di significato: può risolversi semmai in un «bruciare», in una diretta partecipazione all'aridità del paesaggio e dell'osso di seppia.

Il «male di
vivere»

Ogni squarcio verso una realtà più profonda e autentica finisce per accrescere la solitudine dell'io, la sua distanza dalle cose e dallo stesso «tu» tanto cercato. Ne viene fuori qualcosa di minaccioso e di rovinoso: la rottura degli equilibri consueti assume quasi sempre un aspetto sinistro, fa balenare qualcosa che subito muore, «il male / che parla il mondo». L'angoscia domina le dense successioni di immagini della sezione *Ossi di seppia*, in cui si rapprende il «male di vivere»; l'angoscia fa emergere dal paesaggio in cui si muove la figura autobiografica di *Arsenio* «il cenno / d'una vita strozzata»; l'angoscia fa erompe in *Vasca* la traccia di qualcosa che «è nato e morto, e non ha avuto un nome», mentre in *Incontro* suscita un impossibile incontro con una donna morta, la cui vita sofferente tenta invano di districarsi dall'arida vegetazione del paesaggio. Il significato più profondo del libro resta quello della più radicale negatività, e si riassume nel celebre primo pezzo della sezione degli *Ossi*. *Non chiedere la parola che squadri da ogni lato*, che offre perentoriamente al lettore «qualche storta sillaba e secca come un ramo» e gli affida come solo messaggio «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo».

10.8.5. Le occasioni.

Le occasioni (che reca l'indicazione cronologica 1928-1939) apparve nel 1939 presso l'editore Einaudi: si trattava di una raccolta di cinquanta poesie, a cui se ne aggiunsero altre quattro nella seconda edizione del 1940.

Le edizioni

La maggior parte di esse erano state man mano pubblicate in varie riviste, e già nel 1932 cinque testi avevano costituito un piccolo volumetto, dal titolo *La casa dei doganieri e altri versi*. La raccolta presenta una struttura più concentrata di quella degli *Ossi*: dopo una poesia introduttiva, *Il balcone*, i testi sono raggruppati in quattro parti, la prima e l'ultima delle quali contengono poesie di carattere diverso (rispettivamente diciassette e quindici testi), mentre la seconda si intitola *Mottetti* e include venti componimenti brevi (che intendono riprodurre la forma musicale del mottetto, sorta nel secolo XIII), e la terza presenta tre pezzi dal comune titolo *Tempo di Bellosguardo*.

La raccolta

Nelle *Occasioni* la riflessione esistenziale degli *Ossi* appare come ridotta, resa meno esplicita: la parola poetica tende ad allontanarsi dal suo carattere meditativo e problematico, dalla sua diretta interrogazione del «male di vivere», e si concentra tutta sugli oggetti, creando successioni di immagini dai rilievi nettissimi e quasi allucinati, avvolgendosi intorno alle forme e ai gesti con una assoluta densità fonica, lessicale, sintattica (seguendo più direttamente quella *poetica degli oggetti* che giustifica lo stesso uso del termine *occasione*, come si è visto in 10.8.3). Si sente qui qualcosa di tagliente, di splendente, e insieme di oscuro: come suggerisce una citazione da Shakespeare che l'autore mette in epigrafe alla quarta parte, sembra di essere di fronte a una bellezza «sommersa nella neve», a un mondo che cerca di imporre una sua presenza viva ed essenziale in un orizzonte dominato dallo «squallore». Nella sua assoluta concentrazione il discorso poetico si fa più difficile, trova momenti assai ardui e impenetrabili: *Le occasioni* sembrano trasmettere un messaggio che non vuole farsi decifrare, che vuole restare comunque nascosto. In questo esse si avvicinano all'ermetismo, fino a presentarsi come l'esempio più significativo della tendenza della poesia degli anni Trenta a chiudersi in se stessa, a rifiutare una diretta comunicazione con il fascismo e con la sua pretesa di asservire la cultura.

Poesia
degli oggetti

Difficoltà e
impenetrabilità

Ma, a differenza dell'ermetismo vero e proprio (cfr. 10.7.17), la poesia di Montale, anche nella sua più impenetrabile difficoltà, resta lontana da ogni allusività, da ogni indeterminazione, da ogni abbandono a giochi di sfumature e da ogni compiacimento per il segreto. Essa è estranea al metodo ungarettiano ed ermetico dell'*analogia* (cfr. TERMINI BASE 10 e 10.7.12), non cerca di ricavare una conoscenza «profonda» dal miscuglio magico di sensazioni diverse e lontane; mira invece a caricare gli oggetti e le figure, le loro forme più nette e definite, di una vigorosa tensione mentale, insieme razionale e sentimentale. Essa non crede alla magia e all'indistinzione, ma vuole cercare ciò che è al di là della sfera della ragione, usando i mezzi della ragione. La sua oscurità è tutta determinata dall'oscurità e dallo «squallore» della storia, risulta non da una passio-

L'oscurità
della storia

ne per l'oscuro, ma da uno strenuo tentativo di trovare, comunque, la luce in un mondo buio e negativo. Tra i «barlumi» delle cose, tra i loro contorni immersi nel non senso e nell'inautenticità, la ricerca di una realtà più profonda, che abbiamo visto variamente affacciarsi negli *Ossi di seppia*, produce qui alcune «rivelazioni precise, individuate», momenti di improvvisa «ebrezza» (G. Contini): uno scatto improvviso, un guizzare inspiegabile, un vibrare inafferrabile, un'apparizione di oggetti fuori dal loro contesto, un rivelarsi di volti e di gesti, una «luce di lampo», sembrano poter mutare le cose in «alcunché / di ricco e strano». Montale non isola però questi momenti di ebrezza, ma ne mostra piuttosto l'insufficienza. Le «rivelazioni» della sua poesia sono sempre inquietanti; le possibilità di combinazioni diverse dell'esistere sono sempre minacciose; un valore «altro», profondo e assoluto, è irraggiungibile, perché non ha nessun fondamento sicuro nella natura, nella vita individuale e sociale.

La ricerca
dell'altro

Sarebbe erroneo interpretare questa poesia come qualche cosa di assolutamente «puro», come un astratto succedersi di «occasioni» mentali: i suoi scatti partono quasi sempre da dati reali ed esistenziali, si svolgono (come già gli *Ossi*) attraverso una inquieta interrogazione sulla distanza e sulla memoria. La ricerca dell'irraggiungibile «altro» è prima di tutto ricerca di un contatto con un «tu», con una figura femminile perduta o irraggiungibile: i «lampi» e i «barlumi» della vita evocano prima di tutto la possibilità, insieme cercata e temuta, del ritorno del tempo; gli oggetti, sospesi tra luce e oscurità, recano su di sé la traccia di qualche cosa di lontano; richiamano alla mente tempi, esistenze, contatti consumati o non realizzati. La poesia è come ossessionata dal persistere e insieme dal modificarsi, dallo svanire, di immagini che non sono più, passate e distanti, fantasmi, farfalle e «larve», figure familiari della morte: è chiusa nel cerchio di un eterno e insieme impossibile ritorno di qualche vita, che forse si è data una volta, in un «allora», in un passato indecifrabile, o che forse non si è data mai. In modi appassionati, che raggiungono un'intensità eccezionale, essa cerca una comunicazione con altri esseri, che nasce nel ricordo e nella distanza.

Memoria
e passato

Il colloquio
con la donna

Gerti
e Dora Markus

I Mottetti

Nelle liriche della prima parte, tra oggetti piccoli e insignificanti, «amuleti» che accompagnano la vita quotidiana borghese, situazioni di gioco e di finzione, luoghi di incontro e di festa, il poeta si rivolge a concretissime figure di donne, che come poche nella nostra poesia recano su di sé il segno della realtà storica di quegli anni. Si tratta di donne reali conosciute per brevissimi incontri, che nella poesia si ripresentano come impegnate in un irrequieto, drammatico e silenzioso faccia a faccia con l'esistenza: così la Gerti di *Carnevale di Gerti*, imprigionata tra passato e futuro, nell'attesa dell'impossibile ritorno di un tempo che si perde tra i «disguidi del possibile»; così la Dora Markus della bellissima poesia omonima (fatta di due pezzi distinti, il primo del 1928, il secondo del 1939), un'ebrea della Carinzia di cui il primo pezzo evoca la solitudine esistenziale, la distanza e l'impenetrabile «indifferenza», mentre il secondo proietta il ricordo in un'immagine della sua vita in patria, della sua fedeltà a un «destino», nel momento in cui su di lei grava la minaccia delle persecuzioni naziste e della imminente catastrofe storica («Ma è tardi, sempre più tardi»). Nei *Mottetti* il colloquio con la donna (che vi appare come figura più inafferra-

bile e indistinta) è ridotto a una concentrazione estrema: il poeta cerca negli oggetti «il segno smarrito», un «pegno» avuto «in grazia» dalla donna, la «speranza» di rivederla, di superare lo spazio che da essa lo separa; ma la fedeltà a questa ricerca porta all'«inferno», fa precipitare verso un «gorgo», suscita scatti e suoni minacciosi, ribadisce il dominio di un insidioso «schermo d'immagini». Nei tre testi *Tempi di Bellosguardo* sono invece le immagini del paesaggio toscano a rivelare un annaspere di gesti, un frantumarsi delle cose e delle esistenze umane.

La quarta parte delle *Occasioni* inizia con grandi liriche in cui si insegue proprio la ricerca di un momento impossibile, la ripetizione di situazioni lontane nel tempo e nello spazio: dal passato emergono momenti e rapporti che non sono stati o che sembrano come cancellarsi nel tentativo stesso di ricordare. Prima di tutte, *La casa dei doganieri*, del 1930, scritta nel ricordo di «una giovane villeggiante morta molto giovane», in cui la memoria si dà tutta al negativo («Tu non ricordi la casa dei doganieri»), nella sua impossibilità di agire sulla donna morta, dalla cui condizione è esclusa la possibilità stessa di ricordare e che, per giunta, in vita non aveva mai visto quella casa, distrutta quando il poeta era bambino, prima che lei potesse vederla per poi in qualche modo ricordarla. Il passato e il paesaggio delle Cinque Terre emergono con connotati inafferrabili, intensi e sinistri, in questa paradossale situazione di ricordo al negativo, in uno sconcertante dominio dell'impossibilità di sapere, in altre grandi poesie come *Bassa marea*, *Sotto la pioggia*, *Punta del Mesco*; altri testi (come *Corrispondenze*, *Barche sulla Marna*) ricavano da immagini e cose presenti un senso di distanza, di allucinante estraniamento («Qui... il colore / che resiste è del topo che ha saltato / tra i giunchi o col suo spruzzo di metallo / velenoso lo storno che sparisce / tra i fumi della riva»).

Il paradosso
del ricordo
impossibile

In questa parte finale delle *Occasioni* la figura femminile tende spesso a presentarsi come misteriosa forza salvatrice, figura mitologica la cui presenza inafferrabile e divina riscatta il poeta non tanto dall'assurdità e dall'inautenticità del vivere, quanto dalla volgarità e dalla mediocrità del presente e dal rovinoso precipitare del tempo storico verso la catastrofe. Negli anni più bui del fascismo, la poesia ritrova in se stessa un valore umano e civile, afferma la dignità del proprio distacco dal presente, invocando una donna-angelo, emanazione di una divinità assente e sconosciuta, che raccoglie in sé l'eredità di una lunga tradizione letteraria, dai miti classici allo Stilnovo al petrarchismo. Questa donna si identifica in parte con donne reali, può conservare i segni di persone diverse, appare insieme liberatrice e minacciosa: ma comunque introduce un «mutamento» nell'ordine delle cose, rappresenta un'ultima preziosa e fragile difesa contro la barbarie che sta scatenandosi nel mondo.

La donna
salvifica

Nelle ultime poesie del libro la comunicazione con questa donna si svolge in un confronto ravvicinato e difficile, in mezzo alle occasioni e agli incontri della società di massa, a varie situazioni che costringono a confrontarsi con la presenza della gente, con la volgarità collettiva (così nella difficile *Elegia di Pico Farnese*, scritta dopo un viaggio nel paese natale dell'amico Landolfi, cfr. 10.6.16, o in *Palio*, su una visita a Siena, entrambe del 1939). E il testo che conclude il libro, *Notizie dall'Amia-*

Volgarità
collettiva
e distruzione
del mondo

ta, in tre pezzi, del 1938, si presenta come una breve serie di lettere in versi alla donna, in cui il paesaggio molto concreto dell'Amiata si pone come immagine del più generale disfarsi e negarsi del mondo: un senso di distruzione investe tutte le cose; nella violenza scatenata del mondo, lo stesso discorso poetico sembra franare e dissolversi, salvando però un'ultima fragilissima speranza, con l'immagine finale dei «porcospini» che «s'abbeverano a un filo di pietà», simboli animali di una vita debole e indifesa che comunque resiste al crudele sfacelo del mondo.

10.8.6. La bufera e altro.

La terza raccolta poetica di Montale, uscita nel 1956, articolata in sette parti, contiene poesie scritte tra il 1940 e il '54, quasi tutte già variamente pubblicate in riviste.

Finisterre

Il nucleo iniziale, costituito da testi scritti nei primi anni della seconda guerra mondiale, era stato affidato a Gianfranco Contini e fatto pubblicare in Svizzera nel 1943 col titolo *Finisterre* (ne era uscita una edizione ampliata nel 1945): l'autore considerava *Finisterre* come una specie di appendice delle *Occasioni* e solo più tardi pensò di farne la prima parte di un nuovo libro, in cui la sua poesia seguiva il passaggio dal cupo orizzonte della guerra alle nuove contraddizioni del dopoguerra.

La struttura

Nella raccolta del '56 *Finisterre* (con quindici liriche) costituisce la prima parte, a cui segue *Dopo*, con tre poesie del 1944-45; la terza parte, *Intermezzo*, contiene una poesia scritta già nel 1926 e due prose, *Dov'era il tennis...* e *Visita a Fadin*; la quarta, *«Flashes» e dediche*, quindici testi più brevi; la quinta parte, *Silvae*, contiene undici testi più ampi; la sesta, *Madrigali privati*, cinque testi (che in edizioni successive diventano otto); due poesie costituiscono infine le *Conclusioni provvisorie*.

Quasi un percorso narrativo

Per questo nuovo libro Montale aveva pensato intorno al 1949 al titolo di *Romanzo*, che vi metteva in luce un percorso narrativo, lo svolgersi di una vicenda personale e sentimentale, sottolineandone nello stesso tempo il carattere composito, risultante dal miscuglio di livelli e di stili diversi. Il titolo definitivo *La bufera e altro* vuol dare l'impressione di una struttura più aperta e indeterminata: ma un aspetto «romanzesco» resta essenziale nel libro, che si pone come una moderna *Vita nuova*, in cui i segni della realtà contemporanea si intrecciano con la vicenda dell'amore per una donna salvatrice, che abbiamo visto già apparire nelle *Occasioni*.

La donna-angelo

Questa Beatrice moderna, minacciosa e benigna, reca segni preziosi che si oppongono al presente, all'impero della degradazione e della violenza, ma che sono inoltre emblemi di distruzione e di morte: essa permette al poeta sia di riconoscere la propria voce, di affermare la resistenza della poesia, sia di guardare in faccia il mondo, di confrontarsi con la sua tremenda estraneità. Il «romanzo» è dato anche dal carattere enigmatico che questa figura femminile assume: essa si muove tra qualità e nomi diversi, offre al poeta segni eterogenei e contrastanti. E con suprema eleganza la poesia gioca a nascondere e a svelare il nome e l'aspetto del «tu» con cui il poeta dialoga. Soprattutto nelle poesie degli anni della guerra questo «tu» si identifica prevalentemente con Clizia, figura mitologica dai connotati solari (antica amante del sole, trasformata in girasole)

le): si tratta appunto della donna-angelo dal volo sublime, a cui si riferivano anche alcune poesie delle *Occasioni* (il nome Clizia nasconde in realtà quello della studiosa americana Irma Brandeis, incontrata nel 1933). Ma talvolta, al di là della figura di Clizia, sospesa in una lontananza che richiama quella della Laura petrarchesca, emerge quella concreta e vicina di «Mosca» (cfr. 10.8.1); e nell'ultima zona del libro si ha un passaggio dall'angelico al terrestre, dalla Beatrice a una Antibeatrice, che si affaccia con un diverso e meno inafferrabile passaggio femminile, designato come Volpe (che in realtà si riferisce alla poetessa Maria Luisa Spaziani, cfr. 11.4.12, incontrata nel 1949).

Clizia, Mosca e Volpe

A questo percorso tra figure femminili diverse si intreccia un passaggio tra due diverse situazioni storiche: dall'orrore della guerra, in cui ancora potevano balenare i lampi della speranza di un mondo diverso, in cui la poesia poteva apparire segno di un'ultima resistenza umana, all'angoscia del dopoguerra e degli anni della guerra fredda, in cui si annuncia la fine di un'intera civiltà. E facile riconoscere i punti iniziale e finale di questo passaggio proprio nella prima e nell'ultima poesia della raccolta, *La bufera* e *Piccolo testamento*. Il carattere cruciale di questo momento è mostrato anche dalla modificazione stilistica che si svolge nella successione delle liriche della *Bufera*: si va da un massimo di concentrazione, da una ricerca di assoluta perfezione metrica e sintattica, con un tasso notevolissimo di oscurità, in forme «sublimi» chiuse e squadrate (nelle quali la tematica amorosa richiama varie tracce della poesia dantesca e petrarchesca), a un'apertura verso materiali quasi realistici, verso toni bassi, verso un linguaggio più minuto, quasi colloquiale, che sembra cercare un più diretto contatto con il lettore, spezzando il ritmo metrico e sintattico o al contrario espandendolo in movimenti sinuosi e avvolgenti (è il caso de *L'anguilla*, 1948).

Dalla speranza all'angoscia

Nella lirica iniziale, *La bufera*, si impone l'immagine di una natura in tempesta, che dà una stranezza allucinata a tutte le cose, fa da sfondo inquietante al rivelarsi e allo sparire della donna, fissata nel gesto di un saluto («mi salutasti - per entrar nel buio»): ma gli effetti della luce e dei suoni, in cui si condensa un presente che è «marmo manna / e distruzione», richiamano anche l'incombente minaccioso della guerra, il precipitare di tutto il mondo nel buio. Tutte le poesie di *Finisterre* inseguono le immagini della donna lontana, del suo «volo» di «perigliosa / annunciatrice dell'alba», su uno sfondo di morte e di dissolvimento, che nell'ultima poesia, *A mia madre*, culmina nell'immagine inquietante e affettuosa della madre morta. Nella sezione successiva, la *Ballata scritta in una clinica* è rivolta a Mosca, ricoverata nel 1944 per una grave malattia, e scava un discorso di tenera comunicazione in un tragico orizzonte di «emergenza» personale e storica. Nella sezione *Intermezzo*, la prosa *Visita a Fadin* trae dal ricordo di una visita in ospedale al poeta Sergio Fadin, gravemente malato e morto nel 1943, la definizione di un modello di umanità cosciente di sé, semplice e silenziosa, che è al centro di tutta l'esperienza montaliana e si riassume nella formula della *decenza quotidiana* («essere sempre tra i primi e sapere, ecco ciò che conta, anche se il perché della rappresentazione ci sfugge»). La sezione «*Flashes» e dediche* fa sprigionare ancora scintille intermittenti, lampi improvvisi, in parte vicini allo schema dei *Mottetti* delle *Occasioni*, ma prendendo

La guerra incombente

La «decenza quotidiana»

Rosa → Daniela Tauri

quasi sempre spunto da situazioni di viaggio, da luoghi e immagini quasi congelati in se stessi.

La delusione
del dopoguerra

Il titolo delle *Silvae*, componimenti scritti tra il 1946 e il '50 (tranne *Iride*, del '44) si riallaccia a un'antica forma letteraria, di cui intende riprodurre il carattere vario ed eterogeneo (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 66): questi componimenti danno voce alla situazione del dopoguerra e alla nuova delusione che essa subito origina. I segni divini della figura femminile restano qui lontani o vedono contaminata la loro purezza in un mondo fangoso: la salvezza, che la chiusa disperazione della guerra sembrava ancora annunciare come possibile, ora è sul punto di perdersi e svanire; ogni speranza di congiunzione tra nature e destini diversi si rivela più crudamente irrealizzabile. Le immagini che tornano dal passato non riescono ad inserirsi nel solco del presente: la poesia approfondisce il contrasto tra un passato, che appare fermo, misurabile, riconoscibile, e un presente in cui si è aperto un «mare / infinito, di creta e di mondiglia», dominato da liquami e da scorie. Ora inizia «la via più dura», si afferma definitivamente l'impossibilità di qualsiasi conciliazione: ai segni del volo, caratteristici della donna salvatrice, si sostituiscono quelli dell'immersione, della caduta e dello sprofondamento, che il poeta riconosce come più vicini e solidali alla sua esperienza; e le *Silvae* si chiudono con due liriche, *Il gallo cedrone* e *L'anguilla*, in cui il mondo animale diventa immagine di una solidarietà difficile con la natura più debole, indifesa, paziente (il poeta si identifica con il volatile abbattuto e con l'anguilla che scava pazientemente la sua strada nel fango, che cerca vita «dove solo / morde l'arsura e la desolazione»).

Un presente
«di creta e
di mondiglia»

La caduta

Estrema difesa
dell'umanità
civile

Poesia come
resistenza

Nei *Madrigali privati*, del 1949-50, il rapporto con la nuova figura femminile chiamata Volpe porta proprio all'immersione nella concretezza del mondo materiale e animale, a un confronto con la materia più pullulante e limacciata. La donna è ora negazione della Beatrice; e la poesia non promette più una salvezza liberatrice, un «dono» valido per tutti gli uomini. Le *Conclusioni provvisorie* chiudono però il libro con un tentativo di trasmettere comunque qualcosa agli altri, di offrire in qualche modo, in un mondo immerso nel fango, nei rottami, nei liquami industriali, minacciato dalla distruzione finale, l'ultima difesa e «testimonianza» di un modello umano e civile: in *Piccolo testamento* (1953) la tenue luce della poesia si dà come segno di resistenza contro le ideologie clericale e stalinista, contro la minaccia apocalittica che grava sulla civiltà occidentale; ne *Il sogno del prigioniero* (1954) una voce da un campo di concentramento (immagine allo stesso tempo di un lager nazista e di un gulag stalinista) difende un sogno di vita umana e civile, assumendo fino in fondo la condizione di un'umanità schiacciata e umiliata, immersa in una materia melmosa e fecale, che subisce una «purga» che «dura da sempre, senza un perché».

10.8.7. Montale prosatore.

La Farfalla
di Dinard

Nel 1956 Montale raccolse nel volume *Farfalla di Dinard* venticinque brevi racconti apparsi sul «Corriere della Sera» e sul «Corriere d'informazione» tra il 1946 e il '50; altri ne aggiunse (fino ad arrivare al numero di quarantanove) in una nuova

edizione apparsa nel 1960. Con una prosa leggera, che sfiora un tono da conversazione elegante, bonaria e ironica, abbiamo qui situazioni e combinazioni, che riguardano personaggi legati a un mondo borghese internazionale, viaggiatori e frequentatori di alberghi, bar e ristoranti: figure di snob che partecipano alla vita contemporanea con un elegante e ironico distacco, si imbattono in piccoli equivoci, coincidenze paradossali, improvvisi illuminazioni. Spesso affiorano anche, con delicata leggerezza, frammenti di memoria, ricordi di strane e semplici figure incontrate e sfiorate nel più lontano passato. E si ricombinano variamente, come in tono minore, in forme più dimesse, temi, simboli, apparizioni della poesia montaliana (specialmente di quella cronologicamente vicina alla *Bufera*). Questi racconti sono in definitiva ricami sottili e più distesi sui motivi che la poesia affrontava in forme più fulminanti e concentrate, offrono come un controcanto ironico e prosastico alla tensione assoluta che Montale aveva raggiunto nella lirica. E a tal proposito basta ricordare il brevissimo raccontino che dà il titolo a tutta la raccolta e che la conclude: la farfalla che il poeta crede di aver visto come «mattutina visitatrice» in un caffè di una cittadina di Bretagna non è che una versione ironica e scherzosamente evanescente della figura della donna-angelo che abbiamo visto più volte affacciarsi nelle liriche.

Un controcanto
ironico

A parte questa prosa di tipo «creativo» (a cui si aggiunge il volumetto del 1973 *Trentadue variazioni*), Montale ha prodotto una grande quantità di saggi e di interventi: e soprattutto per il suo lavoro di giornalista la scrittura in prosa è diventata per lui una pratica continua, che lo ha come abituato a una conversazione in tono «medio» e lo ha spinto a confrontarsi da vicino con il carattere effimero della parola giornalistica, a toccare più direttamente i linguaggi della cultura di massa. A parte i suoi interventi di critica letteraria (di cui già si è parlato in 10.8.3.), vanno ricordati i suoi articoli di critica musicale, raccolti nel 1981 nel volume *Prime alla Scala*, e le sue cronache di viaggio, piene di acute notazioni, raccolte nel 1969 nel volume *Fuori di casa*. Ma tra questi scritti in prosa appaiono più rilevanti quelli compresi nel volume *Auto da fé* (1966), il cui titolo allude a un «atto di fede» e insieme a un abbandono al rogo di tutta la propria esperienza (*auto da fé* venivano infatti chiamati in Spagna sia la proclamazione delle sentenze dell'Inquisizione che il rogo su cui erano bruciati gli eretici). Questi scritti affrontano in vari modi, e prendendo spunto da libri e situazioni diverse, un'ampia riflessione sulla situazione della cultura e sul destino dell'uomo contemporaneo: vi domina un appassionato confronto critico con la nuova civiltà visiva, con il mondo editoriale, con la nuova produzione di oggetti culturali da usare e da gettare, con la moltiplicazione quantitativa dei messaggi e delle parole che invadono l'universo della civiltà industriale avanzata. Guardando lucidamente a questo nuovo mondo che gli cresce intorno, che trasforma il modo stesso di essere della parola, Montale si pone in un atteggiamento di preoccupato conservatorismo, che tiene fede ad alcuni valori civili e umani che reputa essenziali per la civiltà occidentale e che vede minacciati, forse condannati a un'evitabile fine: ma non porta mai il suo pessimismo all'estremo, mantiene una misura pacata e moderata, non si vuole fare celebratore di nuove apocalissi. Negli anni in cui apparvero, questi scritti sembrarono a molti soltanto l'espressione dei malumori di un conservatore nei confronti di un mondo che andava in una direzione che egli non riusciva a comprendere. Oggi si può invece riconoscere come Montale avesse allora intuito con lucidità critica le radicali trasformazioni che la cultura stava subendo nel nuovo contesto mondiale sullo scorcio degli anni Cinquanta e Sessanta (con il passaggio verso una civiltà dominata dall'immagine, dalla pura esibizione

La scrittura
giornalistica

Auto da fé

Trasformazioni
della cultura

Verso la civiltà
dell'immagine

zione spettacolare, e con il poliferare dei messaggi e delle forme culturali); e si può capire come nella sua ottica di «conservatore» si mantenesse una tensione razionale e una capacità di conoscenza molto più forti di quelle di tanti intellettuali di quegli anni, affidatisi a miti e illusioni che hanno poi rivelato tutta la loro inconsistenza.

10.8.8. Vuoto della parola e negatività del mondo: la miscela di Satura.

Una nuova
poesia

Dopo un periodo di quasi completo silenzio poetico, si svolge negli anni Sessanta una nuova poesia di Montale, che sembra andare in una direzione molto lontana da quella della poesia precedente, abbandonando lo stile «alto» e concentrato per un nuovo stile «basso» e prosastico, per una comunicazione più diretta, che sfiora talvolta un tono di conversazione dimessa. Alla tensione lirica vengono ora a sostituirsi la parodia e l'ironia, lo scambio e la miscela tra livelli diversi (di cui si avvertivano già i segni nella parte finale della *Bufera*). Nello stesso tempo Montale intraprende una rivisitazione della propria poesia, di tanti temi, figure, situazioni, che ora vengono come rovesciate e abbassate. In parte egli sembra voler svelare le proprie carte, mostrare la verità di se stesso reagendo alle interpretazioni critiche che lo hanno incapsulato e bloccato in un modello poetico e umano in cui non riesce a riconoscersi fino in fondo; ma nello stesso tempo arriva ancora a nascondersi e a contraddirsi, a complicare la propria immagine sotto l'apparenza di una nuova, dimessa volontà di comunicare. Questa sua nuova parola è semplice e piana solo in apparenza: la sua conversazione è ricca di pieghe e di risvolti interni, di scatti polemici, di ambiguità; si intreccia e si sovrappone continuamente a frammenti della parola altrui (sia la parola letteraria, che quella del linguaggio corrente, dei linguaggi culturali, giornalistici, quotidiani della civiltà di massa, dell'Italia presa nel vortice dello sviluppo industriale).

La cupa allegria
della memoria

Questa poesia sembra reagire al vuoto della parola consumata e banalizzata, assumendo su di sé quello stesso vuoto, degradandosi e sfaldandosi, in una cupa allegria, in una nuova vitalità disincantata e ironica. Resta però essenziale il riferimento alla memoria: nella dimensione della vecchiaia, i tempi e le immagini del passato si riavvolgono su se stesse, creano un continuo confronto tra la materia della precedente poesia e la condizione della parola nel presente, fanno percepire in modo più lacerante la negatività del mondo. Si crea una specie di cerchio, uno scambio continuo tra gli echi perduti della giovinezza e la presente vecchiaia: nella propria immagine di vecchio il poeta scopre ora il senso dell'immagine di giovane già vecchio che animava la sua prima poesia (cfr. 10.8.4), riconosce con disincanto tutta la propria distanza da un mondo in cui si affollano gesti insensati, che si riempie di oggetti inutili e che frana.

Reversibilità
del tempo

Conservatorismo
e autoironia

In questa poesia c'è anche un tono teatrale: Montale recita una parte di disincantato snob, di conservatore pieno di umori, impegnato a difendere le proprie abitudini e la propria storia contro la piega cattiva che il mondo gli sembra voler prendere. Ma questo suo snobismo lo porta a denunciare nel modo più lucido le ridicole finzioni dei linguaggi strumentali, i banali artifici con cui gli

uomini si servono della parola per giustificare la vita così com'è, per accettarne ed esaltarne la volgarità: il suo conservatorismo ha una forza conoscitiva molto maggiore di quella di tanto progressismo degli anni Sessanta e Settanta. E del resto egli evita sempre di affermare il valore della propria posizione, riduce al minimo il peso del proprio io, lasciandolo sparire e riapparire, nei modi più diversi, confrontandolo in modi nuovi con il «tu» a cui si rivolgeva nelle raccolte precedenti. Spesso il suo discorso si svolge alla prima persona plurale, come voce di un «noi» solidale, di un'ultima corrispondenza con la donna assente, identificata ora in prevalenza con la moglie morta. E la stessa voce del poeta appare come voce di chi non sa, di chi non può riconoscere la propria identità e non può dire nessuna autentica verità: è voce che, di fronte a un mondo che non può accettare, sopravvive sospendendo e negando se stessa.

La prima grande manifestazione di questa nuova poesia di Montale è data dalla raccolta *Satura*, uscita nel 1971: il suo primo nucleo era apparso in un opuscolo del 1961 dallo stesso titolo, comprendente però vecchie poesie e solo una nuova, *Botta e risposta*, che sarebbe confluita nella raccolta definitiva.

Satura

Dopo due poesie d'apertura (*Il tu e Botta e risposta*), *Satura* è articolata in quattro parti, *Xenia I*, *Xenia II*, *Satura I*, *Satura II*. Gli *Xenia* sono brevi componimenti dedicati alla memoria di Mosca, rivolti affettuosamente a lei, già pubblicati in due fasi in piccoli libretti nel 1966 e nel '70 (il titolo riprende quello di un gruppo di epigrammi del poeta latino Marziale: *xenia* erano i doni inviati a qualcuno che si era avuto ospite, e qui i componimenti sono indicati come doni mandati dal poeta alla donna che era stata «ospite» della sua vita). Il titolo generale *Satura* addensa invece in sé molteplici significati, legati al senso originario della parola (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 76), e sottolinea tra l'altro la natura aperta della raccolta, il suo carattere di miscuglio di temi, stili, linguaggi diversi, la sua natura insieme satirica, aggressiva, funebre e conviviale.

La raccolta

In *Botta e risposta* l'autore ripercorre la propria storia poetica, e definisce la condizione storica in cui è vissuto come una immersione nelle mitiche stalle di Augia (che, secondo il mito, furono ripulite da Ercole), in una prigione fecale, da cui è stato liberato solo attraverso l'immersione in una «nuova / palta», in un «vorticare sopra zattere / di sterco», in una nuova condizione infernale. Il vero carattere del mondo contemporaneo e delle società industriali avanzate si manifesta così nel dominio degli escrementi, in una lotta insensata con il loro montare; il poeta non può aspirare alla condizione dell'«aquila», ma deve riconoscersi in quella bassa del «topo». Questo sfondo apocalittico è come lenito dalla conversazione funebre degli *Xenia*, che si svolge in una delicata affettuosità: il ricordo di Mosca, tra teneri frammenti di vita concreta, fa tornare alla luce il suo «incanto», il suo amore per «la vita fatta a pezzi», la sua abitudine a ironizzare sulle illusioni e la vanità della poesia. È stata l'energia ironica e dimessa della donna a dare al poeta una «nausea», un «terrore» della propria stessa condizione di poeta; e nella vanità del tempo, il passato della vita vissuta con lei ritorna come «un niente / che è tutto».

Autobiografia
poetica

Nei componimenti di *Satura I* si svolge un'esplicita polemica «satirica» contro le illusioni ideologiche, contro le pretese di attribuire un senso e una di-

«Un niente
che è tutto»

reazione preordinata alla storia. Il componimento *La storia* svolge questa polemica in un tono di falsetto, in apparenza svagato e indifferente; i vari spunti satirici culminano nel componimento *Fanfara*, che in una vorticoso successione di versi brevissimi accumula una serie di parole e di formule correnti nel linguaggio politico-culturale intorno al '68, dalla cui giustapposizione emana uno spontaneo effetto di assurdo e di non senso.

In *Satura II*, insieme a questi spunti polemici, ritornano con maggiore insistenza oggetti, situazioni, figure del passato: nell'attrito con un presente vuoto di senso e pieno di rumori, di parole, di rottami, questo passato si stempera in un succedersi di segni grigi, in un «mezzo parlare» fatto di ombre dimesse e slabbrate. Torna più volte l'eco della precedente poesia, tornano le figure angeliche, le immagini nel volo, le luci improvvisate sulle cose: ma l'orizzonte è quello di una «vita senz'ali», i lampi divini si risolvono ironicamente nel «bagliore dell'accendino». L'assenza della memoria è fatta dalle «ombre che si nascondono / tra le parole, imprevedibili»; e un testo dal titolo *Le parole* segue proprio la vita delle parole, nel loro attraversare i mediocri e banali frammenti della realtà contemporanea, nel loro perdersi e svuotarsi nell'uso sociale. Con aggressiva disinvoltura il poeta si diverte ancora a ridicolizzare i falsi equilibri, le convenzionali sicurezze a cui lo scambio verbale dà luogo (fino a mostrare la vanità del più elementare segno di saluto tra gli uomini, l'arrivederci, nella pungente *Auf Wiedersehen*). La lingua stessa vive e si alimenta solo nella balbuzie, in un inesplicito «mezzo parlare», in una comunicazione varia di fronte a un mondo «muto».

Una sinistra e infernale immagine di divinità si affaccia sul mondo di *Satura*: Montale mostra che la «morte di Dio» di cui parla la cultura contemporanea non si risolve in una liberazione dell'uomo, ma nell'evanescenza e nello svuotamento di ogni valore, e che in tal modo attribuisce uno spaventoso potere a una divinità inesplicabile, minacciosa, a un essere infernale che senza aver coscienza di sé regola ciecamente la vita collettiva (è il fantasma della società tecnologica e amministrativa, che sfugge al controllo dell'uomo). Sotto il segno di questo dio-demonio non è più possibile (come ancora lo era di fronte al fascismo) discernere il bene dal male: «ora non c'è neppure / il modo di evitare le trappole. Sono troppe». Questo mondo-trappola modifica i suoi connotati morali e fisici, facendo perdere senso allo stesso ritmo delle stagioni, riducendo ai margini la natura violentata e cancellata: ma se spariscono le cicale «è morto solo / chi pensa alle cicale».

Il movimento della realtà è talmente cieco che non è più pensabile nemmeno un'apocalisse; nessuno «scoppio» verrà a interromperlo, o riuscirà a farlo cessare. Nella bellissima *L'angelo nero*, l'angelo minaccioso della distruzione si ripara «dentro lo scialle della caldarrostaia» e si scopre non essere altro che un «miniangelo spazzacamino». Di fronte a un'esistenza che procede incontrollabile e distruttiva, l'unica scelta possibile, l'unica difesa appare quella di non esistere, di affidarsi a una parola ostinata ad attraversare una realtà tutta negativi, fatta di rifiuti, di escrementi («La poesia e la fogna, due problemi / mai disgiunti»).

Contro
le illusioni
ideologiche

I segni grigi
del passato

Una società
senza valori

L'apocalisse
negata

10.8.9. La poesia dell'ultimo Montale.

La misura di *Satura* diventa nelle poesie successive la forma di comunicazione e di sopravvivenza del poeta nel mondo della civiltà di massa, in un'Italia che egli vede trasformarsi in una trappola in cui è sempre più difficile muoversi. Siamo ora a un vero e proprio «diario», dai toni bassi, smorzati, ironici, parodistici, aggressivi, della vita del vecchio in questa trappola. Il volume intitolato *Diario del '71 e del '72* apparve nel 1973 (ma quello del '71 era già uscito a parte nello stesso anno).

In un sottile gioco tra pessimismo e ottimismo, si svolge qui un nuovo confronto con il linguaggio della cultura contemporanea. Il poeta si rivolge anche a personaggi esterni, reali e fittizi, che rappresentano le forme dominanti dei linguaggi culturali intorno al '68, e ingaggia con essi un sottile e ironico contraddittorio: esemplare a tal proposito la *Lettera a Malvolio*, alla fine del diario del '71, in cui, nel nome di un personaggio di Shakespeare, Montale riassume la figura dell'intellettuale votato al compromesso, pronto a utilizzare le più svariate forme culturali alla moda, fondando l'«ossimoro permanente», confondendo perversamente «l'onore e l'indecenza». A chi lo accusa di sfuggire dal presente, il poeta risponde che il suo è solo «un rispettabile / prendere le distanze», che forse si trova su un'onda storica più lunga di quella di chi crede di navigare tranquillo sul mondo contemporaneo. Tutti coloro che vivono e parlano si trovano comunque presi in un ingranaggio perverso, manipolati da un burattinaio che non ha nemmeno coscienza di se stesso; il mondo ha subito «una decozione / di tutto in tutto» e vede il «trionfo della spazzatura». Immobile nella sua casa cittadina, il poeta osserva i movimenti insensati, i rumori disordinati che lo circondano, l'affaccendarsi di una vita artificiale che non si può sapere «se sia festa o macelleria». In mezzo a tutto ciò riaffiorano ancora figure di ragazze morte in gioventù, in un tempo lontanissimo (come quella che dà nome al componimento *Annetta*). Vivendo come fuori dalla vita, il poeta è nella condizione di chi è disceso in un sotterraneo, senza che la poesia gli garantisca nessuna salvezza: la Musa è segnata dalla degradazione generale, «indossa i panni dello spaventacchio», nella poesia si allarga un «buco» che diventa «voragine».

Nel *Quaderno di quattro anni* (apparso nel 1977, con poesie composte tra il 1973 e il '77) si impone un intreccio tra un tema montaliano consueto, quello della reversibilità del tempo, del suo continuo tornare su di sé, e il nuovo tema della nullificazione del linguaggio, «questo dio dimidiato / che non porta a salvezza perché non / nulla di noi e ovviamente / nulla di sé». Su questo sfondo si affacciano nuove rivelazioni del non senso che domina le cose e il linguaggio, attraverso minimi scverti linguistici, semplici e banali giochi di parole, con un'arguzia piena di elementi funebri, che guarda con estraneità all'«immane farsa umana», a una vita che oscilla «tra il sublime e l'immondo / con qualche propensione / per il secondo». Con distaccata ironia verso tutte le filosofie antiche e moderne, verso i più vari tentativi di spiegarla la realtà e l'irrealtà, si suggerisce «l'ipotesi che tutto sia un bisticcio, / uno scambio di sillabe». Viene a cadere la stessa «identità» personale e tutto il mondo

Diario del '71 e
del '72

Il linguaggio
della cultura
contemporanea

Un «rispettabile
prendere
le distanze»

Una poesia
che non salva

Quaderno di
quattro anni

appare retto dall'«inidentità», sembra svilupparsi solo per divenire «sempre più spettrale / e inoscuro»: la poesia, per suo conto, è dalla parte della morte, è segno di una morte silenziosa, di un colloquio con i morti che vuole liberarsi dalle deformazioni che sulla loro realtà sogliono costruire i vivi.

L'ultima parte, ancora ricchissima, di questo lungo diario del vecchio poeta, è costituita dalla raccolta *Altri versi*, che contiene poesie scritte lungo il corso degli anni Settanta, raccolte e pubblicate entro l'edizione critica dell'*Opera in versi* del 1980 (a cui va aggiunto il *Diario postumo*, 1990): vi si trovano sia componimenti pungenti, che hanno il carattere di veri e propri epigrammi, e altri che lasciano ancora affiorare brandelli di ricordi da un passato sempre più lontano. La poesia si svolge in improvvisi scatti che emergono dal rimuginare del vecchio conservatore, il quale con ragionamenti anche cavillosi insegua l'insensatezza della chiacchiera culturale: la sua tensione negativa guarda però con sospetto alla moda della cultura nichilistica degli anni Settanta (cfr. 12.2.5 e 12.2.6), alla «voluttà» con cui i filosofi che la seguono «hanno smascherato il Nulla». Il poeta è convinto che la condizione umana sia parte di un «costrutto» di cui non si può riconoscere il senso, come «un'allegoria» indecifrabile «che dura da un'infinità di secoli»; ma si scaglia contro coloro che pretendono di inventare «marchingegni / che facciano crollare il tutto su se stesso», contro i tanti liquidatori della civiltà occidentale impostisi nella cultura degli anni Settanta; rifiuta «la gioia del farnetico» che essi proclamano. Resta solo il confronto con il non esistere: il soggetto individuale e la realtà stessa del mondo appaiono una finzione, un mero duplicato di qualche originale che non esiste. Questa condizione di non esistenza dà vita a un modo assai originale di raccontare situazioni, di accennare a momenti di svagata indifferenza in allucinazione, in un vuoto che si muove indipendentemente dalla volontà di chi vi partecipa (così nel componimento *Nixon a Roma*, a proposito di un ricevimento in onore del presidente americano in visita ufficiale nel 1969).

L'annullarsi del tempo trova una paradossale conclusione nel componimento che vuol essere conclusivo dell'ultima raccolta e di tutta la poesia montaliana, *Ab!*, che in un apparente tono di svagata indifferenza guarda verso il passato, ricostituisce un inquietante legame tra l'origine della vicenda poetica di Montale e la sua fine. Ruotando attorno all'interiezione «Ah!», la voce disillusa del presente rivolge qui un ultimo sguardo verso un passato perduto e rapreso nella morte, verso una figura femminile, morta nella giovinezza (la stessa a cui si rivolgeva *La casa dei doganieri*, cfr. 10.8.5), destinataria impossibile della poesia.

10.8.10. Il «classico» del Novecento italiano.

La poesia e l'esperienza di Montale riassumono i caratteri più essenziali della letteratura del Novecento, disegnano un profilo umano, intellettuale e linguistico in cui la dimensione «moderna» sembra organizzarsi in una misura di tipo «classico». Come ogni grande classico, Montale ha infatti operato una

determinante sintesi linguistica, utilizzando la tradizione poetica, senza mitizzarla, senza fissarla in valori fermi e definitivi, ma confrontandola con la condizione del linguaggio moderno, con il disgregarsi e il moltiplicarsi della parola dovuti all'esplosione della modernità. Egli ha dato una nuova intensità e una nuova concentrazione alla poesia italiana, isolando gli oggetti in una evidenza assoluta, cercando nelle cose e nelle parole il segno di una condizione umana e civile, e trovando un linguaggio di forte densità intellettuale e sentimentale, pieno di dati ricavati dal presente, dalla realtà moderna. La sua parola poetica ha raggiunto un singolare equilibrio tra la dimensione letteraria e la partecipazione alla realtà contemporanea: si è svolta non immergendosi nel vortice della vita, nel movimento veloce dei tempi (come invece hanno fatto le avanguardie), ma misurandosi in un distacco critico, cercando una conoscenza essenziale, una comprensione del significato più globale (storico ed esistenziale, non religioso o metafisico) della realtà stessa.

Questa misura è arrivata a penetrare nella comune coscienza della poesia, ha inserito nel linguaggio poetico italiano un tono tutto particolare, un modo di sospendere oggetti e parole in un singolare clima di tensione intellettuale e morale, una spinta di tipo «critico»; ne sono derivate imitazioni, riprese, consensi e dissensi. E i dissensi si sono rivolti in particolare verso l'equilibrio «borghese» di Montale, verso il suo rifiuto di immaginare nuovi mondi possibili, verso la stessa concentrazione del suo linguaggio e verso la sua visione troppo «distaccata» dalla realtà.

Ma la poesia di Montale non ha mai rinunciato all'esigenza di conoscere le proprie stesse condizioni e a una più generale volontà di tenere gli occhi ben aperti di fronte al mondo, senza lasciarsi trascinare nel vortice incosciente della vita. Essa ha voluto essere una poesia razionale, che ha esplorato i limiti e le insufficienze della ragione. In questo si è incontrata con il sentimento della più generale negatività della condizione umana, con la rivelazione (in cui si sente l'insegnamento laico di Leopardi) della mancanza di significato della natura e del suo rapporto distruttivo con l'uomo: ma nello stesso tempo ha guardato alla negatività della condizione storica presente, offrendo un'ultima immagine della resistenza della ragione contro i mostri che dominano la scena sociale contemporanea (prima il fascismo e poi, in modi più insidiosi e coinvolgenti, la società industriale di massa, rivolta alla distruzione degli ultimi segni della natura). Montale ha però rifiutato di trasformare il suo senso del negativo in un valore assoluto, in una verità definitiva e risolutiva: la sua poesia sa di essere essa stessa coinvolta nel processo di trasformazione del mondo e del linguaggio, ha cercato di confrontarsi con la propria possibile fine, di «bruciare» se stessa nell'atto di continuare a guardare con occhio lucido il mondo.

L'intensità e la forza di questa esperienza poetica e intellettuale si manifestano anche nelle modificazioni che essa ha avuto nel corso del tempo, nelle sue diverse soluzioni stilistiche, che non corrispondono solo a una interna ricerca di espressione personale, ma sono un mezzo per essere sempre all'altezza del presente, per conoscere il senso più profondo delle modificazioni della realtà naturale, sociale e culturale. La trasformazione del linguaggio e del pae-

Linguaggio poetico e realtà

Un equilibrio «borghese»

Negatività laica

La resistenza della ragione

Evoluzione della poesia montaliana

Altri versi

Confrontarsi con il non esistere

L'annullamento del tempo

Classicità e modernità

Pessimismo
esistenzialePessimismo
storico

saggio montaliano dagli *Ossi di seppia* alle ultime poesie mostra esemplarmente il passaggio da un pessimismo esistenziale e naturale a un pessimismo storico e sociale. Nella sua prima poesia, il poeta poteva confrontarsi ancora con un paesaggio naturale parzialmente incontaminato, in cui la natura rivelava un volto nello stesso tempo affascinante e minaccioso, ma riconoscibile; procedendo negli anni, egli era costretto sempre più a confrontarsi con un mondo manipolato e distrutto dall'uomo, da cui la natura si allontanava progressivamente e in cui la società si rivelava come una immensa fogna, nella quale si poteva resistere solo immergendosi nei liquami e nell'immondizia. Non era semplicemente la crisi di una coscienza e di una ragione borghese, come si è spesso affermato in interpretazioni di tipo sociologico, ma l'inquieto avvertimento della trasformazione da un mondo borghese, ancora legato a un diretto rapporto con la natura (almeno nell'universo delle vacanze adolescenziali, vissute nel paesaggio delle Cinque Terre e in quello evocato da *Ossi di seppia*), a una civiltà di massa che, come dimostrano stragi e catastrofi di questo secolo, conduce alla distruzione di ogni residua forma naturale, all'espansione dell'artificio e dell'irrazionale (che si impadronisce di ogni parola e di ogni esperienza intellettuale). Come un «classico», il conservatore Montale ha offerto un ultimo argine a questo processo, ha difeso con la sua poesia la fragile resistenza di una razionalità civile, vedendo forse molto più a fondo, nel nostro presente, di tanti programmi ideologici trionfalmente proiettati verso il futuro.

10.9. Carlo Emilio Gadda

10.9.1. *Vita dell'«ingegnere».*

L'opera di CARLO EMILIO GADDA registra nel modo più intenso, con uno scavo nel più profondo spessore del linguaggio, la trasformazione del tessuto sociale italiano verso la modernità, il definirsi di nuovi caratteri dell'identità italiana, della vita privata e collettiva, negli anni tra le due guerre e poi ancora nel secondo dopoguerra. Il singolare acume di questo scrittore si appoggia su scatti laceranti, in un nesso inestricabile tra risentimenti personali, curiosità per la realtà più concreta, attenzione al più vario manifestarsi delle forme linguistiche. Alle radici della sua originalità c'è senza dubbio il carattere atipico, non professionale della sua figura intellettuale: Gadda non è in partenza uno scrittore professionista, ma un ingegnere elettrotecnico dedito alla letteratura, che continua a lungo a svolgere variamente la sua professione, da lui abbandonata definitivamente, per la letteratura, solo verso la fine degli anni Trenta. La sua formazione tecnica e scientifica e il suo legame con la tradizione letteraria lombarda, da Parini a Porta, a Manzoni, agli scapigliati, gli danno un senso tutto particolare della concretezza, della razionalità, della costruzione, del carattere morale della letteratura: ma il confronto con la realtà personale e sociale lo porta a una prospettiva di assoluta negatività, di critica impietosa ai fondamenti umani e linguistici del mondo borghese, a cui egli si sente strettamente legato, ma verso cui manifesta un incontenibile risentimento. Gadda scopre che i comportamenti individuali e sociali della borghesia contemporanea e dell'intera vita italiana non corrispondono in nessun modo ai valori di praticità e di concretezza, alla razionalità organizzatrice, alla morale severa della stessa tradizione borghese: ciò scatena in lui una polemica ossessiva, la vibrante constatazione di una mancanza e di un fallimento che investe tutto l'orizzonte nazionale; partendo da una sdegnosa e nevrotica solitudine, da una vita timida e scontrosa di celibatario, la sua scrittura arriva così a rivelare alcuni dei caratteri più profondi della realtà contemporanea.

Carlo Emilio Gadda nacque a Milano, primo di tre figli, il 14 novembre 1893, da famiglia della media borghesia lombarda, che passò da una sicura agiatezza a condizioni economiche difficili, per gli esiti disastrosi degli investimenti economici del padre, legati per giunta alla smania di mantenere una facciata esteriore di decoro e di dignità. Ciò gli fece passare un'infanzia e un'ado-

Un intellettuale
atipicoRazionalità
e risentimentiCritica
della borghesia
contemporanea

La famiglia

Petrarca e Dante

carica negativa e pessimistica, alla sua inquieta interrogazione del nulla: ma al nulla leopardiano Montale aggiunge «una sorta di esattezza sontuosa» (G. Lonardi), che risale a Baudelaire e alla successiva poesia europea, ma trova in Foscolo un altro essenziale modello italiano. Più indietro nel tempo, balza con forza la presenza di Petrarca (che si sente soprattutto tra gli anni Trenta e Quaranta, nella ricerca di un equilibrio perfetto, di forme di concentrazione astratta e assoluta) e, in ogni momento, quella di Dante (la cui ricchezza e modernità espressiva suscitava del resto una essenziale attenzione proprio nei poeti anglosassoni più vicini a Montale, come Eliot e Pound): di forte interesse anche un discorso su *Dante ieri e oggi*, pronunciato da Montale per il centenario dantesco del 1965.

Il sistema delle varianti

Come tutti i poeti, anche Montale lavora variamente sui suoi testi, ne corregge e modifica l'assetto: ma il suo metodo di correzione appare di tipo «classico», tende per lo più a concentrare e a risolvere l'espressione nel modo più intenso e preciso, eliminando i momenti più opachi e incerti. Le varianti dei singoli testi e delle singole opere non comportano quelle complicazioni che abbiamo visto nel caso delle varianti di Saba e di Ungaretti: restano interne alla singola raccolta, che Montale considera comunque conclusa, legata definitivamente al momento che essa rappresenta. C'è però una forte continuità tematica tra le diverse raccolte, con riferimenti interni, riprese e ritorni, che diventano sempre più espliciti nell'ultima fase e tendono a dare della sua opera l'immagine di un tutto, di un movimento circolare in cui la fine si congiunge con l'inizio e la vecchiaia coincide con la giovinezza: nel lavoro del vecchio poeta parole, forme, presenze della propria scrittura passata sembrano quindi annullarsi in un ripetersi, sempre diverse eppure eguali.

10.8.4. Ossi di seppia.

Le edizioni

Il primo libro di Montale, pubblicato nel 1925 nelle edizioni di Gobetti, raccoglieva pochi testi già apparsi in rivista negli anni precedenti (ma ne restavano esclusi gli *Accordi*, usciti nel 1922) e assai più numerosi testi inediti: il libro acquistò la sua forma quasi definitiva nella seconda edizione, del 1928, con l'aggiunta di altre sei poesie, l'ultima delle quali, *Arsenio*, era apparsa su «Solaria» nel giugno 1927.

La raccolta

Dal punto di vista cronologico, la prima poesia della raccolta era la celebre *Meriggiare pallido e assorto*, scritta nel 1916: relativamente esiguo il numero di altre poesie dei primi anni, che rimasero allora inedite e furono pubblicate solo più tardi (mentre un documento dell'educazione letteraria di Montale, delle sue primé prove e progetti, è il *Quaderno genovese*, pubblicato nel 1983). Dopo un componimento introduttivo, *In limine*, il libro degli *Ossi* si articola in cinque sezioni: *Movimenti* (tredici liriche, di cui due aggiunte nel 1928), *Ossi di seppia* (ventidue pezzi brevi senza titolo, che in un primo momento il poeta pensava di chiamare *Rottami*), *Mediterraneo* (un vero e proprio poemetto, fatto di nove pezzi), *Meriggi e ombre* (quindici liriche, di cui quattro aggiunte nel 1928), *Riviere* (con una sola lirica conclusiva dallo stesso titolo, composta nel '20).

La poesia di Montale si impone subito, con questo libro, in tutta la sua novità, con una voce inconfondibile, che si fa strada in un intreccio di rapporti con la poesia dell'inizio del secolo, partendo in primo luogo dalla ricerca di un linguaggio «scabro ed essenziale», il cui modello piú vicino è costituito dai linguaggi Sbarbaro (cfr. 10.7.4) e, prima ancora, Roccatagliata Ceccardi (cfr. 9.7.II). Montale rifiuta le rotture radicali delle avanguardie: cerca forme libere e aperte, ma scava con forza anche entro elementi tradizionali (in primo luogo l'endecasillabo e la rima), senza rompere il regolare svolgersi della sintassi; fa i conti con il linguaggio di D'Annunzio e di Pascoli, usando anche forme colte e preziose, ma avvicinandosi alla concretezza delle cose, anche con una nomenclatura assai puntuale (con parole dalla precisione quasi tecnica, specie per designare il paesaggio marino, vegetale e animale). Egli fugge d'altra parte da ogni tono eroico e celebrativo (ironizzando esplicitamente sui «poeti laureati»), da ogni vitalismo, da ogni fiducia nel valore superiore della parola poetica: e ricava dai crepuscolari (in primo luogo da Gozzano) un abbassamento del linguaggio verso modi ironici e colloquiali. Ne risulta un originalissimo equilibrio tra meditazione esistenziale e definizione del paesaggio: una interrogazione del «male di vivere», appassionata ma non magniloquente, che si avvolge tra forme naturali fissate in termini netti e definiti.

Un linguaggio
«scabro
ed essenziale»

Concretezza
e colloquialità

Domina su tutto il paesaggio marino e solare della Liguria, in particolare delle Cinque Terre, dove il poeta trascorreva le vacanze: è un mondo arido, secco, scarnificato, battuto dal vento, in cui la vita intera si rivela nel suo sgretolarsi, come un coacervo di «monche esistenze», di forme slabbrate, di «scatti» incompiuti e irrisolti: siamo davanti a «un muglio / di scerpate esistenze», a uno «scialo / di triti fatti». La natura e l'io che entra in rapporto con essa sono sospesi in modo inesplicabile tra una immobilità torpida e minacciosa e una altrettanto minacciosa mobilità. Si impone l'immagine dell'estate e delle ore immobili del meriggio, quando tutto sembra senza tempo; ma il movimento incessante e ripetuto del mare, gli sparsi e balenanti segni di vita sulla costa aspra e rocciosa, sembrano annunciare il rivelarsi di una necessità rovinosa e distruttiva, il manifestarsi di qualche «sterile segreto», di qualche «prodigio fallito», che può sconvolgere quell'immobilità, senza però mutarne l'assoluto dominio.

Il paesaggio
montaliano

La voce del poeta è quella di una persona concreta immersa nel paesaggio, che però non partecipa direttamente alla sua vita, e si accanisce a interrogarne continuamente i segni, seguendo il groviglio delle forme minerali e vegetali, i guizzi improvvisi degli animali, il muoversi scomposto degli oggetti, il vibrare dei rumori e dei suoni, il distendersi del vento nello spazio, lo svolgersi del ritmo del tempo. In tutte queste forme trascolora il senso di una vita inafferrabile, che si svela il vuoto in cui consiste il vivere personale e naturale. Il soggetto tenta di entrare in rapporto con le cose ridotte alla loro essenza piú nuda (e l'osso di seppia, sballottato e levigato dalle onde, è evidente figura rivelatrice di questa riduzione). In questo tentativo si distrugge l'«inganno» su cui si basa la vita normale, frana l'«illusione» su cui si reggono i falsi equilibri quotidiani, si rompe lo schermo di apparenza che nasconde la realtà. Siamo di fronte a una tematica che trova riscontro in molti scrittori dell'inizio del secolo (da Michel-

Il franare
dell'«illusione»
quotidiana