

Le traduzioni e gli scritti in prosa

Montale firmò anche numerose traduzioni di testi poetici stranieri (da Shakespeare, Blake, Joyce, Yeats, Eliot, Guillén e altri), che sono state raccolte nel *Quaderno di traduzioni*, uscito nel 1948 (Edizioni della Meridiana, Milano) e riedito, con qualche aggiunta, da Mondadori nel 1975.

Per quanto riguarda la prosa, distinguiamo innanzi tutto la prosa di fantasia dalla prosa critica o di riflessione (di tipo latamente filosofico e sociologico).

Alla prima categoria appartiene *Farfalla di Dinard* (Neri Pozza, Venezia 1956 e successive edizioni Mondadori, lievemente ampliate), che riunisce brevi racconti usciti sul "Corriere della Sera" e sul "Corriere d'Informazione" a partire dal 1946, e *Fuori di casa* (Ricciardi, Milano-Napoli 1969), raccolta di alcuni articoli scritti da Montale in qualità di "inviato speciale" usciti sul "Corriere della Sera".

Nei racconti del primo volume, a cavallo tra autobiografia e poesia (Segre), sono riconoscibili alcuni temi che avvicinano la raccolta alla coeva *Buferà* (in cui sono peraltro presenti due prose), così come la scelta frequente del paesaggio ligure rinvia agli *Ossi*, mentre a *Satura* fa pensare il tono antilirico, lieve e necessariamente più disteso. Nei reportage raccolti in *Fuori di casa* «la pendenza è maggiore verso il *coté* dell'uomo Montale» (Mengaldo), che parla di avvenimenti reali di cui è testimone.

In *Auto da fé* (1966) sono invece riuniti poco meno di cento articoli e interventi sulla cultura (ideologia, poesia, arte, musica) e sul costume contemporanei, per lo più attraversati da una condanna senza appello nei confronti della cultura di massa (il titolo richiama alla solenne cerimonia pubblica con cui, in Spagna, l'inquisitore emanava le sentenze, e allude quindi al "rogo" in cui l'autore brucia le proprie opinioni, dando così a esse una forma definitiva e contemporaneamente distaccandosene per sempre).

L'ATTIVITÀ DI CRITICO LETTERARIO Assai rilevante, da un punto di vista sia qualitativo sia quantitativo, è l'attività di Montale critico letterario, attento recensore di poeti e prosatori sia italiani sia stranieri: i testi rivelano l'intuito del grande critico che sa riconoscere, spesso con largo anticipo, l'originalità di poeti e scrittori. Gli articoli, dopo una prima selezione pubblicata nel volume *Sulla poesia* (Mondadori, Milano 1976) sono stati recentemente raccolti integralmente in due volumi (cfr. ancora la *Bibliografia*).

Il volume di *Prime alla Scala* (a cura di G. Lavezzi, Mondadori, Milano 1981), infine, raccoglie gran parte delle recensioni musicali (a opere liriche rappresentate per lo più al Teatro alla Scala di Milano, concerti, balletti) scritte negli anni cinquanta e sessanta.

Eugenio Montale

I testi



OSSI DI SEPIA

Publicata a Torino da Piero Gobetti nel 1925, la raccolta comprende testi elaborati tra il 1920 e il 1925 (con la sola eccezione di *Merigiare pallido e assorto*, che risale al 1916), in parte già apparsi in rivista. Nel 1928 esce una seconda edizione, sempre a Torino ma questa volta presso i fratelli Ribet, con prefazione di Alfredo Gargiulo, che vede l'aggiunta di sei poesie composte tra il 1926 e il 1927: si tratta di *Vento e bandiere*, *Fuscello teso dal muro*, *I morti*, *Delta*, *Incontro*, *Arsenio*; risulta invece espunta *Musica sognata* (che sarà poi recuperata in una riedizione del 1977). Nel 1931 la raccolta viene pubblicata in terza edizione a Lanciano, presso Carabba, con i medesimi testi in una struttura che è ormai quella definitiva. Le successive edizioni, un'anastatica presso Carabba e poi numerose altre prima presso Einaudi, quindi, dal 1948, presso Mondadori, presentano solo lievi varianti: nella quinta edizione del 1942 vengono eliminate le dediche che accompagnavano le sezioni e alcune liriche (ad Adriano Grande, a Emilio Cecchi, a Bobi Bazlen, a Sergio Solmi, ad Angelo Barile), in analogia, spiega Montale, con le *Occasioni* «che è un libro pieno di dediche taciute».

I limoni

DA OSSI DI SEPIA

- Scritta probabilmente nel 1921 e rielaborata nel 1922, la poesia, che apre la sezione *Movimenti*, costituisce una dichiarazione di poetica che ben rappresenta una delle linee di lavoro più innovative degli *Ossi*: una poetica antiloquente, che contrappone al sublime, all'artificioso e al retorico (tutti elementi dietro cui si può scorgere una polemica antidannunziana: cfr. *Analisi del testo*) la più dimessa adesione alla realtà quotidiana, elementare, di cui si fa simbolo l'odore dei limoni.

Metro

Versi liberi raggruppati in quattro strofe (rispettivamente di 10, 11, 15 e 13 versi).

La misura dei versi è varia:

i più frequenti sono gli endecasillabi e i settenari; molti dei versi lunghi sono parzialmente riconducibili a una misura tradizionale in quanto arieggiano il verso martelliano (doppio settenario). Per il gioco delle rime e quello, più insistito e raffinato, delle assonanze e dei legami fonici, cfr. *Analisi del testo*, p. 131

Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto fra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
 Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
 5 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi
 qualche sparuta anguilla:
 le viuzze che seguono i ciglioni,
 discendono tra i ciuffi delle canne
 10 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Meglio se le gazzarre degli uccelli
 si spengono inghiottite dall'azzurro:
 più chiaro si ascolta il susurro
 dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,
 15 e i sensi di quest'odore
 che non sa staccarsi da terra
 e piove in petto una dolcezza inquieta.
 Qui delle divertite passioni
 per miracolo tace la guerra,
 20 qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza
 ed è l'odore dei limoni.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
 s'abbandonano e sembrano vicine
 a tradire il loro ultimo segreto,
 25 talora ci si aspetta
 di scoprire uno sbaglio di Natura,
 il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
 il filo da disbrigliare che finalmente ci metta
 nel mezzo di una verità.
 30 Lo sguardo fruga d'intorno,
 la mente indaga accorda disunisce
 nel profumo che dilaga
 quando il giorno più languisce.
 Sono i silenzi in cui si vede
 35 in ogni ombra umana che si allontana
 qualche disturbata Divinità.

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
 nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
 soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
 40 La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolla
 il tedio dell'inverno sulle case,
 la luce si fa avara - amara l'anima.
 Quando un giorno da un malchiuso portone
 tra gli alberi di una corte
 45 ci si mostrano i gialli dei limoni;
 e il gelo del cuore si sfa,
 e in petto ci scrosciano
 le loro canzoni
 le trombe d'oro della solarità.

1 Ascoltami... l'imperativo, rivolto a un interlocutore che rimane indeterminato (come accade spesso nelle poesie di Montale), ha un tono familiare che si oppone volutamente al tono enfatico della fonte dannunziana facilmente riconoscibile (la famosa *Pioggia nel pino*, della quale in una poesia di Satura, *Piove*, Montale farà un'aperta parodia; cfr. p. 152); **laureati** "incoronati di alloro", simbolo della gloria poetica, del riconoscimento pubblico del valore della poesia.

4 riescono "portano".

7 sparuta "di piccole dimensioni".

8 ciglioni Montale allude agli orti dei fossi o forse, più probabilmente, alle sponde delle "terrazze" tipiche della costa ligure.

10 mettono "sbocciano, immettono".

12 dall'azzurro del cielo e del mare.

13 susurro grafia meno consueta e più vicina alla fonte latina (*susurrus*) del più comune "sussurro".

15 i sensi di quest'odore le sensazioni suscitate dall'odore dei limoni (si intenda: "si sentono più chiari"; la concordanza con il v. 13 è a senso e per sinestesia).

17 piove qui è usato transitivamente e vale "fa piovere" (il soggetto è *quest'odore* del v. 15).

18 divertite "sviate, allontanate" (è un prezioso latinismo).

20 noi poveri noi poeti che cantiamo cose umili e comuni, in contrapposizione ai poeti laureati.

25-29 talora... verità in questi momenti talvolta ci aspettiamo di trovare un anello rotto nella catena esistenziale che ci lega, e di potere quindi uscire dalla «disarmonia» e dall'immutabile angoscia della nostra vita; speriamo di individuare il filo che possa disbrigliare la matassa, il groviglio esistenziale, e mostrarcene il senso vero.

37 l'illusione manca l'illusione di cogliere il senso vero delle cose svanisce.

39 cimase "cornicioni"; la rima *cimase*: case (v. 41) è pascoliana e gozzaniana (cfr. *La signorina Felicita*, vv. 19-22, volume 7, p. 206).

40 s'affolla "si addensa".

42 avara scarsa per durata (in inverno il buio scende presto) e intensità.

46 il gelo del cuore la tristezza che l'inverno ha portato nell'anima; **si sfa** "si disfa, si scioglie".

47-49 e... solarità il giallo dei limoni, contrapposto al grigiore dell'inverno, ricorda la luminosità del sole e dell'estate; **scrosciano** "fanno risuonare" (con uso transitivo; il soggetto è costituito dalle *trombe d'oro* dell'ultimo verso).

ANALISI DEL TESTO

L'OPPOSIZIONE DIALETTICA A D'ANNUNZIO

Nucleo tematico fondamentale della poesia è la contrapposizione alla poetica solenne e magniloquente dei poeti laureati, D'Annunzio in testa, della propria poetica aderente a una realtà più umile, quotidiana e più "vera".

Già a partire dai *Limoni* l'opposizione a D'Annunzio (è lui, a quell'epoca, il "poeta laureato" per eccellenza) è un'opposizione dialettica, o piuttosto un "attraversamento": Montale oppone i limoni a bossi, ligustri e acanti, ma ricorre a non pochi preziosismi lessicali, quali *riescono*, *susurro*, *piove* (usato transitivamente), *divertite*, *cimase*, *s'affolla* (verbo di chiara derivazione dannunziana, come ha mostrato Mengaldo).

Opposizione dialettica, quindi, e non contraddizione con i propri principi: gli aulicismi sono sempre adottati da Montale al fine di raggiungere un'assoluta precisione e nitidezza semantica, e identica motivazione ha l'uso di dialettalismi e di tecnicismi.

Altro nodo tematico è la concezione dolorosa dell'esistenza come catena, susseguirsi inevitabile di fatti dei quali non comprendiamo il senso, illuminata solo dalla speranza (razionalmente debolissima) di poter afferrare il filo della matassa, il vero significato della vita. Siamo molto vicini al leopardiano «male di vivere», con la differenza che il pessimismo di Montale non è più eroico ma, come sottolinea Curi, rivela tutta la frustrazione dell'intellettuale novecentesco.

LA LINEA LIGURE

Questa poesia ci offre due esempi concreti dell'importanza della "linea ligure" nella poesia montaliana, soprattutto degli *Ossi*.

La prima strofa sottintende probabilmente la memoria di *La musa mia*, una lirica di Angiolo Silvio Novaro, direttore della "Riviera Ligure" insieme con il fratello Mario e poeta (famoso le sue raccolte poetiche dedicate all'infanzia): «La musa mia schiva le strade / rettilinee e polverose / che la folla variopinta invade, / ma ricerca i viottoli foresi / bordati di ramerini e di rose / di tutti i mesi / che rampicano in collina».

Nell'autografo dei *Limoni* conservato nel Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, accanto al v. 20 si legge l'annotazione a matita (cancellata ma ben leggibile) «C. Sbarbaro», che ci autorizza a rinviare, per questo verso (*qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza*) e dintorni, a un passo dei *Trucioli* di Sbarbaro (raccolta di prose liriche, 1920): «Sono in faccia alla gioia come il mendicante minaccioso davanti alla casa ond'escono suoni e luci. // Difendo questo mio atteggiamento come l'unica ricchezza. [...] Tanto grigia è la mia vita, la mia poesia tanto povera, che il più buio sfondo le conviene».

Anche il v. 17 (*e piove in petto una dolcezza inquieta*) rimanda a un passo dei *Trucioli*: «Pioveva dalle cose indistinte intorno una dolcezza che mi strangolava» (il calco ci pare preciso, a livello sia semantico sia lessicale, con la ripresa perfino dell'uso transitivo di *piovere*).

LE SCELTE FORMALI

Infine, qualche osservazione sulla sintassi e sul metro: la sintassi è abbastanza lineare, tuttavia con una particolare insistenza sull'anastrofe, sempre funzionale alla messa in evidenza della singola parola poetica: per esempio, *agguantano i ragazzi* (v. 6), *più chiaro si ascolta il susurro* (v. 13), *ci riporta il tempo* (v. 37).

Analizzando il metro, abbiamo già messo l'accento sulla sostanziale regolarità o comunque tendenza alla regolarità dei versi (per esempio, i versi lunghi che assumono più o meno approssimativamente la struttura del doppio settenario).

Rientra nell'ambito della sostanziale adesione alla tradizione anche l'uso della rima: sono implicati in rima venti versi su quarantanove (vv. 8, 10, 12, 13, 16, 18, 19, 21, 25, 28, 29, 31, 33, 36, 39, 41, 45, 46, 48, 49). Ma a queste rime perfette vanno aggiunte, oltre alle rime interne (per esempio *dolcezza: ricchezza*, vv. 17 e 20), anche le rime imperfette e i forti legami fonici che uniscono due parole in punta di verso (e quindi hanno un valore simile a quello della rima): *piante: acanti; anguilla: uccelli; muove: odore; portone: corte ecc.*

Il livello fonico-timbrico è molto curato in tutta la poesia (e lo sarà poi sempre nella poesia montaliana); ci limitiamo quindi a un solo esempio, sintomatico in quanto macroscopico, rappresentato dal v. 42: *la luce si fa avara - amara l'anima*, dove *avara* e *amara* differiscono solo per una consonante, e hanno un legame fonico anche con *anima*.

Non chiederci la parola...

DA *OSSI DI SEPIA*

- La poesia apre la sezione *Ossi di seppia*, dalla quale prende il titolo l'intera raccolta, ed è divenuta uno dei maggiori emblemi della poetica "negativa" di Montale: il poeta non ha certezze da rivelare o da ribadire, e la consapevolezza di ciò costituisce l'unico messaggio – in negativo, appunto – di questi versi. A essi si può dare anche un'interpretazione latamente politica: siamo negli anni nei quali si sta affermando il fascismo, e il messaggio di *Non chiederci la parola...* è anche rivolto contro l'enfasi e le false certezze del regime.

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiara e risplenda come un croco
4 perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
8 stampa sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
12 ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

ANALISI DEL TESTO

LA POETICA DEGLI OGGETTI

La poesia, che costituisce una precisa dichiarazione di poetica, vede affiancata la sentenziosità tipica degli *Ossi*, dove spesso appare la riflessione gnomica, alla rappresentazione del pensiero attraverso una poetica degli oggetti.

Ecco dunque il *muro*, un'immagine ricorrente nella poesia di Montale dove è destinata a rappresentare la necessità, la costrizione, il limite che domina la vita dell'uomo. Accanto a questo muro, si badi, *scalcinato*, troviamo il *polveroso prato*, la *canicola*, il *ramo secco* e storto: elementi connotati da una negatività che viene ribadita dalla ripresa anaforica del *non* al primo e al nono verso, raddoppiato nel verso finale.

In contrapposizione a questi elementi si stagliano le *lettere di fuoco*, il luminoso *croco*, la *formula* che disvela: aspetti positivi che appartengono però solo a un'illusione che il poeta non può fare propria.

È importante sottolineare che il dettato negativo non si accompagna mai a un atteggiamento di superiore distacco: non solo al poeta non viene più riconosciuto alcun privilegio, ma Montale «rifiuta di trasformare la sua coscienza del negativo in un valore assoluto, in una verità definitiva e risolutiva» (Ferroni).

Metro

Tre quartine di versi di varia misura, con prevalenza di endecasillabi (vv. 3, 4, 8, 11, 12); i versi lunghi sono doppi settenari perfetti (vv. 2, 10) o con ipermetria del primo emistichio (vv. 1, 9). Lo schema rimico è il seguente: ABBA CDDC EFEF; si noti la rima ipermetra amico: canicola (vv. 6-7).

- 1 **che squadri da ogni lato** che conosca e definisca in termini netti e sicuri.
- 2 **informe** che non ha certezze positive; **di fuoco** "chiare e indelebili".
- 3 **croco** genere di piante erbacee cui appartiene lo zafferano, dal colore giallo.
- 5-8 **Ah... muro!** il soggetto della quartina ha sicurezze, si sente in armonia con se stesso e con gli altri, e non ha paura delle ombre (con tutto quello che di inquietante esse possono suggerire). È insomma l'esatto opposto del poeta.
- 9 **la formula... aprirti** la formula che possa illuminare il senso della realtà, o dare comunque delle certezze.
- 10 **storta sillaba e secca** una poesia antiloquente, che non ha verità da rivelare, non può che avere una forma scarna ed essenziale.

Spesso il male di vivere ho incontrato

DA *OSSI DI SEPIA*

Metro

Due quartine di endecasillabi, tranne l'ultimo verso (settenario sdrucciolo + settenario piano), con il seguente schema rimico: ABBA CDDA. Il v. 5 è irrelato, ma *prodigio* è legato da una rima interna imperfetta a *meriggio* (v. 8).

2 **strozzato** un ostacolo impedisce al ruscello di fluire liberamente.

5 **seppi** "conobbi".

6 **che... Indifferenza** che potrebbe essere complemento oggetto, ma potrebbe anche essere soggetto; la stessa ambiguità (voluta) investe ovviamente anche l'*indifferenza*, detta *divina* perché propria degli dèi (ma potrebbe anche voler dire "dono degli dèi"). Il *male di vivere* può essere non annullato, ma almeno attenuato dall'*indifferenza*, che porta a un distacco dalla realtà e quindi dal dolore.

7-8 **statua... nuvola... falco** simboleggiano l'immobilità e quindi l'indifferenza.

- Questa poesia, che appartiene alla sezione *Ossi di seppia*, è una delle più felici e famose espressioni della dolorosa concezione esistenziale montaliana, che tanto deve a Leopardi: il «male di vivere» discende direttamente da un desolato emistichio del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (v. 104: «... a me la vita è male»).

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

4 riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza

8 del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

ANALISI DEL TESTO

STRUTTURA

E TESSUTO FONETICO

La struttura della poesia è nettamente bipartita: nella prima quartina, all'affermazione del *male di vivere* (v. 1) seguono tre oggetti-simbolo a esso relativi (il *rivo strozzato*, la *foglia riarsa* che si accartocchia, il *cavallo stramazzato*); nella seconda quartina, all'affermazione positiva del valore dell'*indifferenza* (vv. 5-6) seguono tre oggetti-simbolo che le si riferiscono: la *statua* nel sonnolento meriggio (ora topica degli *Ossi*), la *nuvola*, il *falco*.

Il contrasto fra il *male di vivere* e il *bene* si rispecchia nel contrasto fra la prospettiva "verticale" che accomuna la statua, la nuvola e il falco (*alto levato*) e la prospettiva opposta in cui si collocano il *rivo*, la *foglia*, il *cavallo stramazzato*.

Ha probabilmente lo stesso significato lo stacco netto fra i suoni chiari e distesi della seconda quartina (in particolare dell'ultimo verso: ... la *NUVOLA*, e il *FALCO ALTO LEVATO*) e i suoni invece aspri della prima quartina: *incartocciarsi*, *riarsa*, *STROZZATO* (che torna quasi per intero in *STRAMAZZATO*). Ancora una volta, per l'uso di suoni aspri il maestro è Dante; e anche il *rivo strozzato che gorgoglia* sottende probabilmente la memoria di «quest'inno si gorgogliano nella strozza» da *Inf.* VII, 125 (Bonfiglioli).

TRA COMPONENTE

ASSERTIVA

E DESCRITTIVA

In questa lirica è particolarmente evidente la compresenza della componente «assertiva» e di quella «descrittiva» (per usare la terminologia di Contini), poiché all'oggetto simbolico si accompagna la "spiegazione" dello stesso: *Spesso il male di vivere ho incontrato: / era il rivo strozzato... / era l'incartocciarsi della foglia / riarsa, era il cavallo stramazzato*. Siamo cioè ancora lontani dalla poetica del «correlativo oggettivo» (con eliminazione della componente «descrittiva») che sarà attiva nelle *Occasioni* (cfr. p. 138 ss.).

Forse un mattino

DA *OSSI DI SEPPIA*

- Il poeta riesce a cogliere, per un attimo brevissimo, la verità e cioè il nulla su cui solo illusoriamente, come sopra uno schermo cinematografico, si proiettano le immagini che a noi paiono reali. È la scoperta, come ha suggerito lo scrittore Italo Calvino in una intensa lettura della lirica (ora in *Saggi. 1945-1985*, Mondadori, Milano 1995), «della irrealtà del mondo» che costringe l'uomo a «barcollare senza più punti di riferimento». È un segreto che dona al poeta una consapevolezza che lo rende diverso da tutti gli altri uomini che continuano a guardare e a credere con ingenua fiducia alla realtà apparente (come l'uomo che «l'ombra sua non cura» di *Non chiederci la parola...*, cfr. p. 132). La poesia appartiene alla sezione *Ossi di seppia*.

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

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

ANALISI E APPROFONDIMENTI.

MONTALE ED ELIOT

L'INCONTRO
TRA I DUE POETI

Montale conobbe a Londra, nel 1948, il poeta Thomas Stearns Eliot (1888-1965), americano di nascita ma inglese per scelta (lasciati gli Stati Uniti, a Londra visse gran parte della sua vita; cfr. volume 7, p. 361 ss.): nel raccontare l'incontro con «il più grande poeta», in una prosa del 1950, ce lo descrive come «un distinto signore magro e sbarbato, di età incerta fra i cinquanta e i sessanta, un tipo più di clergyman che di professore [...] dall'aspetto aristocraticamente neutro di uomo della strada», riconoscendo in lui la sua stessa immagine di poeta, molto «borghese», lontano dalla tradizione «illustre».

I due poeti avevano, inconsapevolmente, iniziato a incrociare i loro passi nel 1925 quando uscirono i *Poems* (Poemi) di Eliot – che nel 1922 aveva già pubblicato il poemetto *The Waste Land* (La terra desolata), uno dei vertici della poesia novecentesca – e gli *Ossi di Montale*.

Nel 1928 si ha il primo «incontro a distanza»: sulla rivista di Eliot «The Criterion» apparve la poesia *Arsenio* di Montale, nella traduzione di Mario Praz. Nel 1929-30 Montale continuò a frequentare le pagine di Eliot traducendo *A song for Simeon* (Canto di Simeone), *La figlia che piange* e *Animula*, iniziando così «una lunga convivenza» ideale in cui Eliot agì sulla sua poesia e sulla sua poetica fino a *Satura* e oltre (Laura Barile).

Nell'*Intervista immaginaria* del 1946 (cfr. p. 156 ss.) Montale sosterrà, erroneamente, che all'altezza cronologica del loro primo «incontro a distanza» sulle pagine di «The Criterion», Eliot non avesse ancora elaborato quella teoria del «correlativo oggettivo» che costituisce uno dei più forti legami tra lui e il poeta di lingua inglese. In realtà Eliot aveva enunciato la sua celebre teoria in un saggio del 1919, dal titolo *Hamlet and his problems* (Amleto e i suoi problemi) in questi termini: «L'unico modo per esprimere un'emozione in forma d'arte consiste nel trovare un *correlativo oggettivo*; in altre parole, una serie d'oggetti, una situazione, una catena di eventi che costituiranno la

Metro

Due quartine a rime alterne (con un caso di ipermetria al v. 2 *miracolo: ubriaco*) formate da un verso iniziale di tredici sillabe, seguito da un settenario + un ottonario (v. 2), da endecasillabi (vv. 3-4), da alexandrini (vv. 6-7), e da due versi di quindici sillabe (vv. 5-8). Cinque versi sono sdruciolati.

1 **Forse** l'ipotesi con cui si apre il primo verso segna l'intero componimento; **aria di vetro** cristallina.

2 **compirsi** "realizzarsi".

formula di quella *particolare emozione*, cosicché, quando siano dati i fatti esterni, che devono concludersi in un'esperienza sensibile, l'emozione ne risulti immediatamente evocata». E di tale poetica, che vede tra l'emozione e l'oggetto un legame meno immediato rispetto a quello che si crea nell'uso del simbolo (ma senza la necessaria mediazione intellettuale richiesta dall'allegoria), Eliot si serve anche per leggere alcuni autori del passato e in particolare Dante.

ISPIRAZIONE
E RAPPRESENTAZIONE

Si tratta di una poetica che Montale riprende nelle *Occasioni* e che così definiva nella già citata *Intervista immaginaria* del 1946:

«Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore in *medias res* [nel mezzo dell'argomento], un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi».

La novità della teoria eliotiana, condivisa da Montale (più o meno autonomamente), consisteva dunque «nell'escludere categoricamente la presenza del dato emozionale dal tessuto della poesia, e nel riconoscere quali veri elementi costitutivi di essa gli "oggetti" o la "situazione" o gli "eventi", nei quali quel dato si oggettivava e dai quali esso veniva poi evocato» (Laura Caretti).

Montale nella poesia di Eliot non trova soltanto la teorizzazione della poetica del «correlativo oggettivo», secondo la quale la poesia non deve esprimere idee «ma il fondo emotivo delle idee» (così si legge nelle pagine che dedica al ricordo dell'incontro con Eliot sopra citate), ma anche l'esempio di un poeta che, sono ancora sue parole, «tenta di investire musicalmente l'atto dell'ispirazione, senza ridurlo a semplice, "aurorale" ineffabilità, senza ridursi allo stato di un automa che diffidi del proprio pensiero e scriva solo in stato di sonnambulismo», che è quanto sceglie di fare lui stesso, tenendosi così lontano dal rifiuto, proprio della «lirica pura», di ogni elemento razionale.

Arsenio

DA *OSSI DI SEPPIA*

Metro

Cinquantanove versi ripartiti in cinque strofe disuguali (rispettivamente di 11, 12, 10, 11 e 15 versi) e liberamente rimati (ma le rime complessivamente sono poche). A parte due quinari (vv. 7 e 11) e un settenario (v. 9), tutti gli altri versi sono endecasillabi, con notevole frequenza della forma sdruciolata, la quale apre le prime quattro strofe (vv. 1, 12, 24, 34), compare in serie continuata nei vv. 38-41 oltreché ai vv. 25, 28, 32, 52.

11 **turbini** i vortici del vento che si è levato nell'imminenza del temporale.

3 **incappucciati** i cavalli delle carrozze da passeggio, fermi presso gli alberghi in attesa di clienti, hanno in testa un cappuccio paraocchi.

5-6 **alberghi... mare** da queste due indicazioni il lettore comprende che lo sfondo è costituito da una località balneare.

8 **piovorno** aulicismo che vale «piovoso»; **acceso** «illuminato dal sole».

11 **castagnette** «nacchere» (ai vv. 32-33 si accennerà a un'orchestra tzigana); secondo altri, «petardi».

- Composta nel 1927 e pubblicata nello stesso anno su «Solaria», *Arsenio* entra nella seconda edizione degli *Ossi* (1928), ma già anticipa stile e motivi delle *Occasioni*. Nella poesia è per la prima volta assente l'io del poeta: il protagonista
- *Arsenio* è comunque una sua proiezione; lo sfondo è dato da una cittadina balneare nell'imminenza di un temporale. *Arsenio* intuisce che allo sconvolgimento improvviso e temporaneo della natura può essere legata una speranza di salvezza, una possibilità di fuga dal male di vivere; è attratto dall'idea di compiere il passo decisivo, ma alla fine non riesce a svellere le proprie radici, e torna alle abitudini consuete.
- La poesia appartiene alla sezione *Meriggi e ombre*.

I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazz
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
5 ai vetri luccicanti degli alberghi.
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
in questo giorno
or piovorno ora acceso, in cui par scatti
a sconvolgerne l'ore
10 uguali, strette in trama, un ritornello
di castagnette.

È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.
Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorghi,
15 più d'essi vagabonda: salso nembro
vorticante, soffiato dal ribelle
elemento alle nubi; fa che il passo
su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
il viluppo dell'alge: quell'istante
20 è forse, molto atteso, che ti scampi
dal finire il tuo viaggio, anello d'una
catena, immoto andare, oh troppo noto
delirio, Arsenio, d'immobilità...

Ascolta tra i palmizi il getto tremulo
dei violini, spento quando rotola
25 il tuono con un fremer di lamiera
percossa; la tempesta è dolce quando
sgorga bianca la stella di Canicola
nel cielo azzurro e lunge par la sera
ch'è prossima: se il fulmine la incide
30 dirama come un albero prezioso
entro la luce che s'arrosa: e il timpano
degli tzigani è il rombo silenzioso.

Discendi in mezzo al buio che precipita
35 e muta il mezzogiorno in una notte
di globi accesi, dondolanti a riva, -
e fuori, dove un'ombra sola tiene
mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita
l'acetilene -

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

Così sperso tra i vimini e le stuoie
grondanti, giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte, tremi di vita e ti protendi
a un vuoto risonante di lamenti
50 soffocati, la tesa ti ringhiotte
dell'onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti,
55 e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri.

12 È... orbita il temporale potrebbe
essere il segno tanto atteso di una
possibilità di salvezza, di fuga dalla
catena esistenziale.

14 una tromba di piombo una
tromba marina di colore grigio piom-
bo, che il vento (il ribelle elemento)
alza verso le nuvole; la tromba di
piombo è soggetto di sovrasta, al
verso precedente.

15 vagabonda che si muove con
velocità.

17-19 fa... alge Montale esorta
Arsenio ad affrontare il temporale e
a scendere sulla spiaggia, dove cal-
pesterà ciottoli e alghe.

24-27 getto... percossa il suono
dei violini che viene da un albergo è
coperto dal fragore del tuono (assi-
milato al rumore prodotto da una la-
miera percossa).

27-28 quando... Canicola nelle se-
re d'estate, quando appare la stella
Sirio, della costellazione del Cane.

29-30 lunge... prossima in piena
estate il crepuscolo è molto lumino-
so e perciò induce a pensare che sia
ancora lontana la sera, che invece sta
per arrivare.

31-32 dirama... s'arrosa la luce del
fulmine sembra incidere sullo sfondo
del cielo roseo una ramificazione raf-
finata, quasi un prezioso ricamo.

32-33 il timpano... silenzioso co-
si come il suono dei violini (vv. 24-
25), anche quello del timpano (uno
strumento a percussione) dell'orche-
strina tzigana è coperto dal fragore
del tuono.

35 muta... notte il temporale scop-
pia a mezzogiorno, ma il buio che
porta con sé è quello della notte fon-
da, illuminata dalla luce artificiale (i
globi accesi del v. 36).

38-39 dai gozzi... l'acetilene dal-
le barche (gozzi) in mare giunge la
luce tremolante delle lampade ad
acetilene, usate per illuminare la pe-
sca.

41 sciaborda "sbatte".

45 i vimini e le stuoie le sedie di
vimini e le stuoie dei bagnanti, lascia-
te sulla spiaggia e intrise d'acqua.

48 svelte "strappate" (da "svelle-
re"); tremi di vita tremi di fron-
te alla vita diversa che potresti intra-
prendere.

50-51 la tesa... dell'onda antica
la falda dell'onda della vita consueta;
ti volge ti avvolge e ti riporta alla
tua solita vita quotidiana.

52 tutto che ti riprende "tutto
quello che torna a impossessarsi di
te".

53 ti figge "ti conficca, ti inchioda".

54 morti i villeggianti, che sono vivi
solo in apparenza, perché la loro è
un'esistenza senza senso.

55-59 e... astri il gesto che ha sfio-
rato (ma non toccato) Arsenio, la pa-
rola che gli è caduta accanto (ma che
non è stata raccolta) sono forse, nel
momento in cui cessa il temporale
(nell'ora che si scioglie), i segni di una
vita nuova intravista per un attimo
ma subito venuta meno (strozzata);
il vento ormai la disperde nello spa-
zio, insieme con la polvere degli astri.

ANALISI E APPROFONDIMENTI. UN NUOVO ANTI-EROE

ARSENIO, ALTER-EGO
DI MONTALE

Insieme a Eusebio, nome assegnato a Montale dall'amico triestino Bobi Bazlen (che lo riprende da un personaggio del *Carnevale* del compositore tedesco Robert Schumann), Arsenio è il nome fittizio che si dà il poeta in significativa assonanza con il nome del "fantasma" femminile della raccolta, Arletta.

Questo alter-ego di Montale, nel cui nome, è stato osservato, risuona il lessico ligure (da *arso*, ad *arsura*, *arsiccio*), sembra qui destinato a rappresentare il disagio esistenziale di chi non riesce a sottrarsi alla necessità della vita, a quel viaggio che si snoda lungo un percorso preordinato, costretto a rimanere l'anello d'una catena: Arsenio non riesce a cogliere quel breve attimo "miracoloso" che potrebbe consentirgli di spezzare l'"anello", di trovare un "varco", qui legato all'esplosione del temporale.

L'"INETTITUDINE"
COME STRUMENTO
DI CONOSCENZA

Arsenio diviene dunque un nuovo anti-eroe, e va a schierarsi, come ha ben mostrato G.P. Biasin (nel volume *Il vento di Debussy*, Il Mulino, Bologna 1985), a fianco di altri "inetti" della letteratura: primi fra tutti i personaggi sveviani, cari a Montale, e in particolare lo Zeno della *Coscienza di Zeno*, ma anche Vitangelo Moscarda, il protagonista dell'ultimo romanzo pirandelliano *Uno, nessuno e centomila* (e, sullo sfondo, l'"uomo senza qualità" di Musil). Personaggi che, tra comicità e dramma, confessano la propria frattura con il mondo, la loro alienazione senza appello, la perdita della loro identità, ma che non sono degli sconfitti: in loro infatti riesce a emergere l'affermazione di una nuova forma di vitalità; la loro inettitudine, a cui non si oppongono ma che accettano con l'ironia di un sorriso, può tradursi, inaspettatamente, in successo.

L'inettitudine, soprattutto, nel momento in cui viene compresa, si trasforma in uno strumento di conoscenza: e così è per Arsenio, come loro un inetto ma ben consapevole della sua condizione e dunque, afferma Biasin, in grado di trasformare questo limite in un vantaggio, facendo diventare l'alienazione uno stato di straniamento, il solo capace di rivolgere uno sguardo conoscitivo alla realtà.

LA SALVEZZA
ELUSIVA

Certo, in questo testo montaliano la forza "positiva" dell'anti-eroe appare meno forte: la salvezza non arriva, Arsenio non sa liberarsi dai vincoli della sua solita vita (le radici... viscide) ed è sommerso dall'onda di un'esistenza vuota e abitudinaria; rimane volutamente indeterminata la vita che percepisce per un attimo come speranza, e il suo dramma individuale assume proporzioni cosmiche, sfocia in un'agghiacciante visione di morte. Tutto crolla: perfino il cielo non contiene più gli astri, ma solo la cenere degli astri, che è spazzata via (insieme con la speranza) da quel vento che all'inizio della poesia, in un clima ancora solo naturalistico, sollevava la polvere / sui tetti, a mulinelli.

Eugenio Montale

Le occasioni

L'opera

STORIA E STRUTTURA DEL TESTO

La seconda raccolta montaliana esce da Einaudi nel 1939: cinque liriche erano state anticipate nel libriccino *La casa dei doganieri e altri versi* (Premio dell'Antico Fattore, Vallecchi, Firenze 1932). Segue nel 1940 una seconda edizione (Einaudi) che si accresce di quattro componimenti: *Alla maniera di Filippo de Pisis*, *Addii, fischi nel buio...*, *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, *Il ritorno*. Le successive e numerose altre edizioni si scostano da questa solo per lievissimi ritocchi.

La raccolta consta di una poesia proemiale (*Il balcone*) seguita da quattro sezioni di lunghezza disuguale (delle quali solo la seconda ha un titolo specifico: *Mottetti*), per un totale di cinquantasette testi che, nell'indice del volume, risultano accompagnati da una data (con poche eccezioni in cui compare un punto interrogativo): il numero maggiore di testi si colloca nel biennio 1937-38, ma l'arco cronologico si estende dal 1926 al 1939.

L'articolazione della raccolta risponde all'esigenza di creare una precisa struttura compositiva, con un inizio e una fine rappresentati dalle due liriche di apertura e chiusura, e numerosi rinvii intertestuali (in particolare, ma non solo, nel bellissimo e compatto ciclo dei *Mottetti*).

Il modello di tale organizzazione è quello offerto dagli *Ossi*: in entrambi i casi vi è una poesia proemiale (qui *Il balcone*, negli *Ossi In limine*); i ventun componimenti dei *Mottetti* (comprensivi del proemiale *Il balcone*) rinviano ai testi della sezione *Ossi di seppia* (così come ai successivi *Flashes e dediche della Bufera e altro*); i tre testi del *Tempio*

di *Bellosguardo* richiamano, come segnalato dallo stesso Montale, le poesie di *Mediterraneo*.

LA TRAGEDIA DELLA STORIA E IL "FANTASMA" FEMMINILE DI CLIZIA

A partire dalla edizione Mondadori del 1949 la raccolta è dedicata «a I.B.»: si tratta di Irma Brandeis, una giovane americana studiosa di letteratura italiana che Montale conobbe nel 1933 e alla quale si legò con una relazione affettiva durata fino al 1939. A lei spetta il ruolo di principale ispiratrice delle *Occasioni* e poi di parte della *Bufera* con il nome (che compare però solo nella *Bufera*) di Clizia.

Lo pseudonimo deriva – come indica lo stesso Montale – da un sonetto di corrispondenza di Dante a Giovanni Quirini (ma la paternità dantesca non è certa), nel quale l'autore prima dichiara il suo amore per una «donna dispietata e disdegnosa» e poi si paragona a «quella ch'a veder lo sòl si gira / e 'l non mutato amor mutata serba»: cioè a Clizia, la figlia dell'Oceano amata e poi abbandonata dal Sole, che ella però continuò ad amare così intensamente da trasformarsi in girasole (che «a veder lo sòl si gira», che si volge sempre verso il sole). Il girasole è dunque «simbolo [...] di una strenua dedizione d'amore, ma anche dell'"ansietà" di luce» (Isella), e ben si addice al ruolo salvifico della Clizia montaliana, le cui apparizioni riescono a illuminare per un attimo la torbida oscurità esistenziale e storica (la dittatura, la guerra imminente).

Se la realtà è ormai infernale («E l'inferno è certo» è il verso che chiude il primo mottetto), il poeta è pur sempre

persuaso che vi sia una possibilità di salvezza che trova realizzazione, seppur solo effimera, nel "fantasma" femminile la cui intermittente comparsa può riscattare dalla volgare mediocrità del quotidiano. Il ruolo salvifico avvicina Clizia per certi aspetti alla donna-angelo di tradizione stilnovistica, alla quale alludono per esempio le *ali*, che sono uno dei suoi principali attributi. Ma forse è ancor meglio ritenere Clizia, come suggerisce Mengaldo, soprattutto una donna «numinosa», cioè ambiguamente divina e misteriosamente sacra: del dio ha le caratteristiche e le contraddizioni, prima fra tutte l'essenza celestiale e insieme diabolica, la mescolanza di presenza e lontananza, di gelo e di fuoco. È una figura complessa che oscilla tra razionalità e sentimento, interlocutrice privilegiata del poeta che con lei costruisce, soprattutto nella sezione dei *Mottetti*, un colloquio che esclude il mondo e la storia che si è ormai fatta tragedia.

Ha osservato Isella, cui si deve un ricco commento della raccolta, che *Le occasioni* escono dopo poco più di un mese dall'invasione nazista della Polonia e dalla dichiarazione di guerra alla Germania da parte di Francia e Inghilterra: il precipitare drammatico della situazione storica spiegherebbe dunque il chiudersi del poeta su una dimensione interiore e privata. Il generale e profondo senso di spaesamento trova peraltro rappresentazione anche nel tema del "viaggio" che attraversa simbolicamente la raccolta: venuta meno la Liguria degli *Ossi* (Montale si è ormai trasferito a Firenze), il poeta sembra aver perduto il proprio centro.

L'OSCURITÀ MONTALIANA: L'OCCASIONE E LA POETICA DEGLI OGGETTI

Montale, passando dagli *Ossi* alle *Occasioni*, abbandona in primo luogo il paesaggio ligure, ma soprattutto sposta l'attenzione dall'oggetto simbolico, che nelle poesie della sua prima raccolta veniva accompagnato dalla spiegazione, a un oggetto che viene ora presentato in se stesso, lasciato solo, dopo che è stata cancellata l'«occasione-spinta». «Ammesso che in arte esista una bilancia [...] tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta», ci dice il poeta (cfr. p. 158): fatta cadere la componente «descrittiva» tipica degli *Ossi*, viene qui mantenuta la sola componente «assertiva» (Contini), cioè la rappresentazione pura e semplice di oggetti poetici che racchiudono in sé valori emblematici non esplicitati. L'occasione si offre al poeta come un momento rivelatore che permette a lui, unico tra gli uomini, di cogliere per un breve attimo il significato della realtà; ma di questo attimo viene mostrato al lettore solo la «coda in fiamme» (Laura Barile). Da qui la difficoltà interpretativa, che pertanto non nasce, come nella lettura degli ermetici, dalla presenza di una parola poetica che rimanda a qualcosa di vago: il rinvio infatti è sempre, al contrario, a un "qualcosa" di determinatissimo, che però il lettore non riesce a individuare perché il poeta gli tace l'antefatto.

Questa poetica degli oggetti sembrerebbe poter avvicinare Montale a Pascoli: un legame estremamente debole, come

ha ben chiarito Pietro Bonfiglioli, il quale ha dimostrato come in Montale, venuta meno la fiducia nell'esistenza stessa della realtà, l'oggetto venga osservato solo dall'esterno, «a partire da una responsabilità intellettuale, e quindi senza garanzia di significato» (Cataldi); ma soprattutto Bonfiglioli ha posto in rilievo l'atteggiamento antinaturalistico di Montale, che non può più credere in una coincidenza tra nome e cosa: tale convinzione, centrale in Pascoli, si rovescia piuttosto «in una fiducia quasi superstiziosa nel nome-segno», una fiducia che può riconoscere nella parola unicamente «una proprietà convenzionale».

La scelta di delegare agli oggetti il compito «di rappresentare [...] l'equivalente della condizione soggettiva», come si è già detto, è avvicinata al «correlativo oggettivo» di Thomas Stearns Eliot (cfr. p. 134): ma già nelle *Occasioni*, come suggerisce Mengaldo, si assiste al passaggio, che troverà piena rappresentazione nella *Bufera*, «dall'oggettività emblematica [...] a un vero e proprio allegorismo», riconoscibile in alcune delle ultime liriche della raccolta e che investe la stessa rappresentazione, in chiave biblica e cristiana, di Clizia.

UN CANZONIERE NEL CANZONIERE

Una sorta di «canzoniere nel canzoniere», così volle definirlo Montale, è la sezione dei *Mottetti*, venti brevi poesie, raffinatissime, che si possono contare senz'altro tra i risultati più alti e compatti raggiunti da Montale (ai *Mottetti* va ricondotto anche, per dichiarazione dell'autore stesso, *Il balcone*, poi spostato in funzione proemiale).

Sono liriche dedicate a Clizia (qui mai nominata: il nome mitologico comparirà, come s'è detto, solo nella *Bufera*), cui si affiancano però altre due figure femminili che ne sono, in un certo senso, anticipazione (compaiono infatti nei testi di data più alta): la donna altrove chiamata Annetta o Arletta (la già citata Anna degli Uberti) e una donna peruviana di origini liguri (Paola Nicoli). Il poema «dell'assenza-presenza della donna amata», come lo definisce Montale, si trasforma, secondo le parole di Contini, nel poema «di un'Assenza e di una Separazione, che per essere dominanti ed esclusive, ne diventano metafisiche».

Il titolo è una probabile allusione a una breve forma musicale rinascimentale e barocca. La struttura delle poesie è perlopiù bipartita: i testi sono costituiti da due strofe spesso di tono differente (anche nella tessitura timbrica).

LINGUA E METRO

Le scelte linguistiche si pongono sulla stessa linea di quelle già attuate negli *Ossi* e che ancora caratterizzeranno *La bufera* (cfr. p. 145 ss.). Sul piano metrico si assiste a un progressivo avvicinamento alle forme della tradizione: domina l'endecasillabo, diminuisce la frequenza del novenario di ascendenza pascoliana. In particolare si assiste in questa raccolta, e soprattutto nella sezione dei *Mottetti*, a un'ancora più sottile e calibrata tessitura fonico-timbrica, attraverso l'uso di rime, perfette o ipermetre, esterne o interne, di assonanze e consonanze, di allitterazioni.

A Liuba che parte

DA LE OCCASIONI

- La poesia è stata scritta nel 1939 per un'amica ebrea (Liuba Flesch) che stava lasciando l'Italia per riunirsi alla propria famiglia: è un testo a metà strada «fra l'omaggio galante ed il biglietto d'auguri» (Avalle).
- La poesia appartiene alla prima sezione della raccolta.

Non il grillo ma il gatto
del focolare
or ti consiglia, splendido
lare della dispersa tua famiglia.

- 5 La casa che tu rechi
con te ravvolta, gabbia o cappelliera?
sovrasta i ciechi tempi come il flutto
arca leggera – e basta al tuo riscatto.

ANALISI DEL TESTO

GABBIA O CAPPELLIERA?

Un oggetto ironicamente ambiguo, *gabbia o cappelliera* («un tocco di civetteria femminile», Isella), rappresenta l'intero bagaglio della donna e si trasforma nella biblica *arca* che ne deve garantire la salvezza: è uno dei tanti segni che attraversano l'opera montaliana, un repertorio di cose o apparizioni emblematiche e un po' misteriose, che va dagli «sciacalli al guinzaglio» a un «topo d'avorio», da un «ricciolo» al «microfilm» di un sonetto, a un «ticchettio di zoccoli» ecc., tutti segnali di un'assenza, in questo caso di un distacco.

Nella poesia risultano notevoli la sinteticità e la densità dei legami logici: dalla gabbia con il *grillo* si passa al *gatto*, a quest'ultimo è associato il *focolare*, al quale è legato il motivo del *lare*. *Gabbia, focolare, lare* rinviano, a loro volta, alla *casa* che si concretizza nell'immagine finale dell'*arca*.

L'OSCURITÀ DI MONTALE E LE LETTERE ALL'AMICO BAZLEN

È utile, per capire il meccanismo dell'oscurità di Montale, che tende a tacere l'«occasione-spinta» e a «esprimere l'oggetto» (secondo le famose dichiarazioni dell'*Intervista immaginaria* più volte citata), considerare lo scambio di lettere del poeta con Bobi Bazlen (elementi forniti da Isella nel suo commento). All'amico Bazlen, che sottolinea una scarsa responsabilità della poesia e che avrebbe desiderato un testo un po' più articolato e adesso, Montale risponde che il titolo sulla partenza della donna è già significativo, come anche l'avverbio temporale *or*, v. 3, allusivo alla durezza dei tempi (le persecuzioni razziali in atto dal 1935 in Germania e dal 1938 in Italia): si sottrae dunque all'ipotesi di un'«aggiunta», commentando che «La poesia a Liuba è in realtà il finale di una poesia non scritta [...] bisognerebbe far precedere qualcosa, e non me la sento». Cfr. su questo aspetto anche il mottetto *La speranza di pure rivederti* e la relativa *Analisi del testo*.

La speranza di pure rivederti

DA LE OCCASIONI

- È uno dei venti componimenti della seconda sezione delle *Occasioni*, che ha titolo collettivo *Mottetti*; scritto nel 1937, è stato ispirato da Clizia: il permanere di un segno della donna (un «barbaglio») si offre come miracolo, come via per sfuggire alla illusorietà del reale.

Metro

Versi liberi in cui è possibile riconoscere la struttura, camuffata, della ballata, come Avalle ha dimostrato in un celebre saggio. In rima il primo e l'ultimo verso; numerose le rime interne.

1 il grillo quello, saggio ma spesso inascoltato, di Pinocchio.

4 lare presso gli antichi, divinità protettrice della famiglia.

6 gabbia Montale stesso ha parlato delle gabbiette in cui venivano venduti i grilli a Firenze, al parco delle Cascine, durante la popolare Festa del grillo.

7 i ciechi tempi quelli della guerra e della persecuzione razziale.

Metro

Dei tre periodi ritmici che compongono il mottetto, il primo è formato da un endecasillabo + un quinario; il secondo da quattro endecasillabi + un quinario; il terzo da un settenario + un endecasillabo + un settenario. Le rime che chiudono il primo e il secondo periodo si ritrovano, baciato, alla fine del mottetto.

La speranza di pure rivederti
m'abbandonava;

e mi chiesi se questo che mi chiude
ogni senso di te, schermo d'immagini,
5 ha i segni della morte o dal passato
è in esso, ma distorto e fatto labile,
un tuo barbaglio:

(a Modena, tra i portici,
un servo gallonato trascinava
10 due sciacalli al guinzaglio).

1 di pure rivederti "di rivederti ancora".

3-7 se questo... barbaglio "se questo schermo d'immagini (la realtà in cui vive il poeta) che mi preclude ogni possibilità di vederti e di sentirti (ogni senso di te) ha in sé solo presagi funesti oppure se mantiene un segno luminoso della tua presenza, per quanto distorto e reso debole (fatto labile) dal tempo trascorso e dalla lontananza"; si noti l'iperbato poetico nella forte separazione tra schermo e l'aggettivo dimostrativo questo: questo che mi chiude / ogni senso di te, schermo.

8-10 (a Modena... guinzaglio) «il referente, o situazione, è allegato in chiosa tra parentesi» (Isella): per la spiegazione precisa della lirica alla luce di un commento di Montale, cfr. *Analisi del testo*.

9 gallonato "con una divisa ornata di fregi".

ANALISI DEL TESTO

UN ESEMPIO DI AUTOCOMMENTO PER UN TESTO APPARENTEMENTE ENIGMATICO

È stato lo stesso poeta a offrire una spiegazione dell'«occasione-spinta» taciuta nella poesia, in un articolo destinato a gettare luce su un'oscurità lamentata dai critici, cui Montale ricorda che «tra il non capire nulla e il capir troppo c'è una via di mezzo, un *juste milieu* ["giusto mezzo", in francese] che i poeti, d'istinto, rispettano più dei loro critici; ma al di qua o al di là di questo margine non c'è salvezza né per la poesia né per la critica». L'articolo è stato pubblicato sul «Corriere della Sera» del 16 febbraio 1950 (avvertiamo che sotto il nome di Mirco si cela lo stesso Montale).

«Un pomeriggio d'estate Mirco si trovava a Modena e passeggiava sotto i portici. Angosciato com'era e sempre assorto nel suo "pensiero dominante", stupiva che la vita gli presentasse come dipinte o riflesse su uno schermo tante distrazioni. Era un giorno troppo gaio per un uomo non gaio. Ed ecco apparire a Mirco un vecchio in divisa gallonata che trascinava con una catenella due riluttanti cuccioli color sciampagna, due cagnuoli che a una prima occhiata non parevano né lupetti né bassotti né volpini. Mirco si avvicinò al vecchio e gli chiese: "Che cani sono questi?". E il vecchio, secco e orgoglioso: "Non sono cani, sono *sciacalli*". (Così pronunciò da buon settentrionale incolto; e scantonò poi con la sua pariglia.) Clizia amava gli animali buffi. Come si sarebbe divertita a vederli! pensò Mirco. E da quel giorno non lesse il nome di Modena senza associare quella città all'idea di Clizia e dei due sciacalli. Strana, persistente idea. Che le due bestiole fossero inviate da lei, quasi per emanazione? Che fossero un emblema, una citazione occulta, un *senhal* [nome fittizio con cui i poeti provenzali alludevano alla donna amata]? O forse erano solo un'allucinazione, i segni premonitori della sua decadenza, della sua fine?

Fatti consimili si ripeterono spesso; non apparvero più sciacalli ma altri strani prodotti della *boîte à surprise* [scatola a sorpresa] della vita: cani barboni, scimmie, civette sul trespolo, menestrelli... E sempre sul vivo della piaga scendeva il lenimento di un balsamo. Una sera Mirco si trovò alcuni versi in testa, prese una matita e un biglietto del tranvai (l'unica carta che avesse nel taschino) e scrisse queste righe: "La speranza di pure rivederti – m'abbandonava; – e mi chiesi se questo che mi chiude – ogni senso di te, schermo d'immagini, – ha i segni della morte o dal passato – è in esso, ma distorto e fatto labile, – un tuo barbaglio".

S'arrestò, cancellò il punto fermo e lo sostituì con due punti perché sentiva che occorreva un esempio che fosse anche una conclusione. E terminò così: "(a Modena, tra i portici, – un servo gallonato trascinava – due sciacalli al guinzaglio)". Dove la parentesi voleva isolare l'esempio e suggerire un tono di voce diverso, lo stupore di un ricordo intimo e lontano. [...] Ho toccato un punto (un punto solo) del problema dell'oscurità o dell'apparente oscurità di certa arte d'oggi: quella che nasce da un'estrema concentrazione e da una confidenza forse eccessiva nella materia trattata.»

La testimonianza d'autore ci consente dunque di capire l'«occasione» della poesia (confinata in parentesi, a chiudere la lirica), che altrimenti sarebbe rimasta criptica.

Ecco il segno

DA LE OCCASIONI

- Anche questa poesia (composta nel 1938) appartiene alla sezione dei *Mottetti*. Qui il «segno» miracoloso, quello che apre un'improvvisa quanto effimera via di fuga, è dato come realizzato. I due tempi della lirica presentano, l'uno, la manifestazione del segno, l'altro, l'apparizione salvifica della donna.

Ecco il segno; s'innerva
sul muro che s'indora:
un frastaglio di palma
4 bruciato dai barbagli dell'aurora.

- Il passo che proviene
dalla serra sì lieve,
non è felpato dalla neve, è ancora
8 tua vita, sangue tuo nelle mie vene.

ANALISI DEL TESTO

IL SEGNO MIRACOLOSO

È stato osservato che il vocabolo *segno* mantiene nella poesia di Montale il significato etimologico di "miracolo", di "evento prodigioso", di "presagio". Nella poesia viene rappresentato uno di questi eventi solenni, che offrono una possibilità di riscatto in quanto permettono di vedere in modo nuovo la realtà. Il prodigio ha la funzione di giustificare l'esistenza, di offrire un'effimera salvezza: il reale può recuperare un significato, colto in una vera e propria epifania, cui il poeta non potrebbe giungere mediante la ragione.

Ti libero la fronte dai ghiaccioli

DA LE OCCASIONI

- In questo mottetto, entrato nelle *Occasioni* nella seconda edizione (1940), assistiamo «al primo periglioso volo di Clizia, trasfigurata ormai nell'Angelo della visitazione» che attraversa le nebulose «per recare, a chi sa intenderlo, il suo messaggio» (Isella). È un testo fondamentale nel sistema poetico montaliano perché fa parte di quelli che inaugurano all'interno delle *Occasioni* il mito di Clizia donna-angelo dotata di poteri salutiferi, che caratterizzerà la terza raccolta di Montale.

Ti libero la fronte dai ghiaccioli
che raccogliesti traversando l'alte
nebulose; hai le penne lacerate
4 dai cicloni, ti desti a soprassalti.

- Mezzodì: allunga nel riquadro il nespolo
l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole
freddoloso; e l'altre ombre che scantonano
8 nel vicolo non sanno che sei qui.

Metro

Due quartine formate da tre settenari e un endecasillabo la prima, due settenari e due endecasillabi la seconda. In rima i vv. 2-4-7, 5-8, cui si aggiungono rime interne.

- 1 s'innerva il segno si allunga e «si dirama come un fascio di nervi» (Isella).
- 2 s'indora per i colori dell'aurora.

Metro

Due strofe (come in molti altri *Mottetti*) formate ciascuna da quattro endecasillabi. Non c'è nessuna rima perfetta, ma legami fonici più sottili che formano una trama timbrica assai raffinata: le quasi-rime *ghiaccioli*: *sole* (vv. 1, 6; *SOLE* è implicato anche con *NESPOLO* del verso precedente); *alte*: *soprassalti* (vv. 2, 4); *nebulose*: *freddoloso* (all'inizio del terzo verso rispettivamente della prima e della seconda quartina, e seguite entrambe dal punto e virgola). Si noti infine che il verso iniziale e quello finale sono i soli ad avere accenti di 2°, 6° e 10°, con deciso attacco giambico (*Ti libero, nel vicolo*) scandito da due parole sdrucciole parzialmente assonanti: *libero, vicolo*.

5 nel riquadro "della finestra".

6-7 sole / freddoloso ossimoro.

7-8 scantonano / nel vicolo «dice solitudine, cecità; un'angustia a cui si oppongono i vasti spazi trascorsi da Clizia, il suo sacrificio» (Isella); **non sanno** la "cecità" degli altri uomini impedisce loro di accorgersi del potere salutifero di Clizia.

ANALISI DEL TESTO

CLIZIA: UN "ANGELO VISITATORE"

Clizia appare qui per la prima volta nelle sembianze, che caratterizzeranno la sua presenza nella *Bufera e altro*, di un *visiting angel*, angelo salvatore, «segno presente in una sorta di rifugio dove il poeta può sollecitamente soccorrerla» (Giorgio Orelli).

Alla donna è associato il ghiaccio, come altrove sarà il fuoco, probabilmente anche per un richiamo semantico, nello stile del *senhal* provenzale, al suo cognome (Brandeis: dal tedesco *Brand*, "fuoco" e *Eis*, "ghiaccio").

Il secondo motivo su cui è costruita la poesia è quello, ricorrente anche nella precedente raccolta, dell'esclusione degli altri uomini che, indifferenti e ciechi, non possono sapere nulla di lei, né coglierne la parola salvifica (Isella), o che comunque niente sanno di questo segreto incontro d'amore (Orelli).

Non recidere, forbice, quel volto

DA LE OCCASIONI

- Il tema di questo mottetto, scritto nel 1937, è «il volto che le forbici del giardiniere autunnale recidono con i rami dell'acacia» (Contini). Con una «formula deprecativa» che – rileva Isella – è frequente negli *Ossi* (cfr. per esempio *Non chiederci la parola...*, p. 132), Montale si augura che un volto caro, ancora vivo nella memoria, non venga tagliato dalle forbici del tempo, che attenua e confonde i ricordi; come d'autunno le forbici del giardiniere tagliano i rami alti dell'acacia e fanno cadere nel fango un guscio di cicala (labile ricordo dell'estate) che era rimasto attaccato a un ramo.

Non recidere, forbice, quel volto,
solo nella memoria che si sfolla,
non far del grande suo viso in ascolto
4 la mia nebbia di sempre.

- Un freddo cala... Duro il colpo svetta.
E l'acacia ferita da sé scrolla
il guscio di cicala
8 nella prima belletta di Novembre.

Metro

Due strofe di quattro versi ciascuna (tre endecasillabi e un settenario) con simmetria speculare nella seconda metà di ciascuna strofa: endecasillabo + settenario (vv. 3-4), settenario + endecasillabo (vv. 7-8). I versi pari della prima strofa rimano con i versi pari della seconda strofa: *sfolla*: *scrolla*; *sempre*: *Novembre* (rima imperfetta); i versi dispari, invece, nella prima strofa sono in rima (*volto*: *ascolto*), nella seconda no. A questo calibratissimo sistema aggiungiamo le rime al mezzo *cala*: *cicala* (vv. 5, 7), *svetta*: *belletta* (vv. 5, 8) e le assonanze *ACACIA*: *cicala* (vv. 6, 7), *ferita*: *prima* (vv. 6, 8) e la più nascosta *recidere*: *forbice* dell'*incipit*.

2 solo... *sfolla* rimasto solo nella memoria che si va svuotando progressivamente.

3-4 non far... *sempre* «non fare, o forbice, con l'atto della recisione, nebbia di quel viso, cioè "non distruggerlo"»: così spiega lo stesso Montale; **grande** perché si staglia da solo nella memoria.

5 *svetta* il colpo inferto all'acacia dalla forbice del giardiniere recide la vetta dell'albero; ma può anche voler dire "guizza", e l'ambiguità del significato è suggerita dallo stesso poeta.

8 *belletta* "fanghiglia"; è voce dantesca (*Inf.* VII, 124: «belletta negra»), ma poi anche dannunziana (per esempio, *Nella belletta* è il titolo di un madrigale di *Alcyone*), come rileva Mengaldo.

ANALISI DEL TESTO

IL TEMI DELLA MEMORIA

La bipartizione strutturale della poesia rispetta ed esalta quella tematica: nella prima strofa è presente il vero nucleo lirico, l'azione distruttrice del tempo sulla memoria, nella quale s'affievolisce anche il ricordo dei fatti e dei volti più cari; subito al primo verso viene anche anticipata (*forbice*) l'immagine metaforica della seconda strofa.

UNA VARIANTE

Il verso tematicamente centrale della poesia (*Un freddo cala... Duro il colpo svetta*, v. 5) è frutto di un intervento variantistico dell'autore, che ci è testimoniato (come segnala il commento di Isella) da alcune lettere inviate da Montale al poeta Renzo Laurano nel 1937: nella prima Montale trascrive la redazione iniziale della poesia che al v. 5 reca *Un freddo cala... Il guizzo par d'accetta*; ma il giorno dopo, in una seconda lettera propone un'altra lezione, che diverrà poi quella definitiva. Qualche giorno più tardi Montale scrive nuovamente a Laurano: «Io voto per la 2ª stesura. Il si-

ANALISI DEL TESTO

gnificato equivoco di *svettare* (tra l'altro vuol anche dire: recidere la vetta), per quanto intraducibile, m'è venuto spontaneo, non tirato per i capelli, ed è prezioso in quel luogo. E poi la prima stesura Le aveva fatto credere che il *guizzo* si riferisse al freddo che cala, mentre per me era il guizzo della forbice-acchetta che assesta il colpo; dunque era più equivoca la prima stesura. [...] Questo nostro carteggio Le proverà come nascono certe pretese di oscurità, in me: da eccesso di confidenza. Origine tutt'altro che intellettuale!».

ANCORA SULL'OSCURITÀ

La testimonianza di Montale è preziosa anche per l'osservazione di tipo generale sulla nascita delle «pretese di oscurità» della sua poesia: a differenza di quanto accade negli *Ossi*, nelle *Occasioni* rimane la sola componente «assertiva» (Contini) privata della componente «descrittiva» o esplicativa, e questo può rendere meno facile da decifrare il significato di alcuni punti testuali.

La casa dei doganieri

DA LE OCCASIONI

- È una delle più antiche poesie delle *Occasioni*, pubblicata in rivista già nel 1930 e poi nella edizioncina omonima edita a Firenze da Vallecchi nel 1932. L'atmosfera e il paesaggio sono ancora quelli degli *Ossi*, e la casa cui si fa riferimento nel titolo si trova a Monterosso (è uno dei posti di guardia della dogana situati lungo la costa): «La casa dei doganieri fu distrutta quando avevo sei anni. La fanciulla in questione non poté mai vederla; andò [...] verso la morte, ma io lo seppi molti anni dopo», così scrisse Montale in una lettera del 1971.
- La poesia appartiene alla quarta sezione della raccolta.

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
5 e vi sostò irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.
10 Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.
15 Ne tengo un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
rara la luce della petroliera!
Il varco è qui? (Ripullula il frangente
ancora sulla balza che scoscende...)
20 Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Metro

Quattro strofe, rispettivamente, con alternanza regolata, di cinque, sei, cinque e sei versi. La misura dominante è quella dell'endecasillabo, ampliata sovente in misure di dodici o tredici sillabe, mentre il v. 5 è un quinario. Tutti i ventidue versi del testo sono collegati da un complesso gioco di rime, con legami tra la prima e la seconda strofa (*irrequieto: lieto*, vv. 5 e 7); tra la seconda e la terza (*s'addipana: s'allontana*, vv. 11 e 12); tra la prima e l'ultima (*scogliera: sera: petroliera*, vv. 2-3 e 18).

1 Tu la donna alla quale Montale si rivolge è quella che in altre liriche ha nome Arletta o Annetta.
4-5 lo sciame... irrequieto i pensieri di Arletta sono irrequieti come uno sciame di insetti, sempre in movimento.

6 Libeccio vento di sud-ovest.

7 suono... lieto il tempo che è passato fa sì che il ricordo del riso della donna non riesca più a dare al poeta la gioia di un tempo.

8-9 la bussola... torna non è possibile trovare un sicuro punto di riferimento e di orientamento nella vita, né a livello razionale (la bussola, che è impazzita: l'ago non è più in grado di volgersi a nord) né per una fortunata coincidenza di eventi (il calcolo dei dadi).

11 s'addipana "si dipana, si svolge".

13-14 la banderuola... pietà l'impetuoso trascorrere del tempo è simboleggiato dal ruotare della banderuola, lamina di metallo posta in cima ai comignoli che girando indica la direzione del vento.

17 in fuga che sembra allontanarsi.

19 varco "passaggio"; come spesso accadeva negli *Ossi*, anche qui il mare è associato a una eventuale, anche se non probabile, possibilità di salvezza; Ripullula il frangente l'onda torna continuamente a formarsi, e continuamente si rifrange sulla scogliera (la balza che scoscende del verso seguente).

22 Ed... resta il dubbio è assoluto, poiché il poeta non riesce neppure a capire chi fra i due (egli che ricorda o la donna che non ricorda o non può ricordare perché morta) sia veramente partito e chi invece sia restato.

ANALISI DEL TESTO

TRA DUE DONNE

La quarta sezione delle *Occasioni* è attraversata da due "fantasmi" femminili: quello di Clizia e, seppur più defilato, quello di Arletta, già comparsa negli *Ossi*, chiamata qui a rappresentare l'oscurità, l'ombra (in contrapposizione alla luminosità di Clizia). La realtà biografica dell'interlocutrice di questa poesia, dove fa ritorno anche il paesaggio ligure a lei associato, è diversa da quella poetica: Annetta è stata identificata (da M. Forti e G. Zampa) con quasi assoluta certezza in Anna degli Uberti, figlia di un ammiraglio romano nata nel 1904, che fino al 1924 trascorse regolarmente le vacanze estive a Monterosso; dopo questa data i rapporti fra la ragazza e Montale cessarono quasi del tutto, ma Anna degli Uberti visse ancora molti anni, fino al 1959, anche se il poeta la dice «morta molto giovane».

IL TEMA DELLA MEMORIA

In questa poesia, dal taglio lirico-narrativo, assistiamo al tentativo fallito di rievocare stabilmente un'immagine ormai inghiottita dal tempo. Solo il poeta cerca di afferrare il filo del ricordo, mentre la donna è distratta da *altro tempo* (è lontana o addirittura morta). Ed è proprio l'"assenza" della donna il punto di partenza essenziale per il tentativo (vano) da parte del poeta di recuperarne in modo saldo il ricordo.

Anche a livello strutturale, la centralità del tema memoriale è ribadita in modo scoperto attraverso la ripetizione del primo emistichio (*Tu non ricordi*) al centro (v. 10) e alla fine (penultimo verso) della poesia; la forma negativa (*Tu non ricordi*) scandisce con desolata fermezza l'impossibilità di un recupero che non sia labile e imperfetto.

CORRELATIVI OGGETTIVI

Nella poesia viene affidata una funzione emblematica alla *bussola impazzita*, segno dello smarrimento, ai *dadi* il cui calcolo non torna più, chiamati a rappresentare «l'impossibilità di credere nel futuro» (Isella), alla *banderuola* che gira imperterrita, emblema dell'«impetuoso, oscuro turbinio dell'esistenza, disancorata dal passato che si allontana» (Isella). Il *varco* che viene intravisto per un attimo può essere accostato all'«anello che non tiene» dei *Limoni* (cfr. p. 129).

LA BUFERA E ALTRO

La raccolta, edita nel 1956 a Venezia, chiude la prima grande stagione poetica di Montale. Il volume era stato preceduto dalla pubblicazione della sola sezione intitolata *Finisterre* nel 1943 a Lugano: la scelta della Svizzera si spiega con la necessità di sfuggire alla censura, che mai avrebbe fatto passare un libretto che conteneva un'epigrafe contro i tiranni (cfr. pp. 125-126) ricavata dalla poesia *A Dio* del francese Agrippa d'Aubigné (1552-1630). Nel 1957 esce una seconda edizione presso Mondadori che vede l'aggiunta di una lirica.

La raccolta contiene sessanta poesie divise in sette sezioni: *Finisterre*, *Dopo*, *Intermezzo* (con due prose), *Flashes e dediche*, *Silvae*, *Madrigali privati* e *Conclusioni provvisorie*.

La bufera

DA LA BUFERA E ALTRO

Metro

Quattro strofe (più un verso finale isolato) di endecasillabi, con l'eccezione di un quinario (v. 9) e di due settenari (vv. 3, 10); sono rare le rime e le assonanze, mentre prevalgono i legami fonici più raffinati e nascosti: per esempio, tra *SGRONDA* e *GRANDINE* (vv. 1, 3), tra *FOGLIE* e *maGNOLIA* (vv. 1, 2), fra *schIANTO*, *fandANGO*, *quANDO* (vv. 16, 18, 19).

- La poesia apre il ciclo di *Finisterre* e dunque apre l'intero volume, con funzione proemiale. La «bufera» è la guerra, «in ispecie quella guerra dopo quella dittatura [...]; ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti» (Montale).
- L'irruzione di un evento tragico quale la seconda guerra mondiale aumenta la negatività della già amara concezione esistenziale di Montale; l'unico barlume di speranza è ancora riposto in Clizia, che è forse in grado di indicare il «varco» (parola-chiave della poesia montaliana) della salvezza, della liberazione dall'angoscia (contingente perché dovuta alla guerra, e più latamente esistenziale).

*Les princes n'ont point d'yeux pour voir ces
grand's merveilles,
Leurs mains ne servent plus qu'à nous persécuter...*
(Agrippa d'Aubigné: *À Dieu*)*

La bufera che sgronda sulle foglie
dure della magnolia i lunghi tuoni
marzolini e la grandine,

(i suoni di cristallo nel tuo nido
5 notturno ti sorprendono, dell'oro
che s'è spento sui mogani, sul taglio
dei libri rilegati, brucia ancora
una grana di zucchero nel guscio
delle tue palpebre)

10 il lampo che candisce
alberi e muri e li sorprende in quella
eternità d'istante – marmo manna
e distruzione – ch'entro te scolpita
porti per tua condanna e che ti lega
15 più che l'amore a me, strana sorella, –

e poi lo schianto rude, i sistri, il fremere
dei tamburelli sulla fossa fuia,
lo scalpicciare del fandango, e sopra
qualche gesto che annaspa...

Come quando
20 ti rivolgesti e con la mano, sgombra
la fronte dalla nube dei capelli,

mi salutasti – per entrar nel buio.

ANALISI DEL TESTO

LA MINACCIA DELLA GUERRA

La struttura della poesia si fonda in gran parte sulla sintassi nominale (*La bufera che sgronda... il lampo che candisce... e poi lo schianto rude* ecc.), con l'eccezione del lungo inciso della seconda strofa (vv. 4-9) e della frase di chiusura aperta da *Come quando...* (vv. 19-22). La sintassi nominale mette in rilievo gli elementi che alludono all'emergenza bellica: la bufera, il lampo (che ha però valore ambiguo: cfr. la nota al v. 12), lo schianto, i sistri... (Montale stesso chiosa: «immagini di guerra»). L'inciso della seconda strofa presenta, mettendolo fra parentesi quasi a proteggerlo e comunque a sottolineare la sua alterità rispetto alla guerra, uno scorcio di civiltà e cultura (cui alludono i mobili e i libri) minacciate dalla guerra.

La resistenza che i valori della civiltà oppongono al pericolo bellico è simboleggiata dalla magnolia: la bufera sgronda sulle foglie dure della magnolia. La quale tornerà in una poesia successiva, *L'arca*, con l'analoga funzione di proteggere i ricordi dall'azione distruttrice della guerra e più latamente del passare del tempo. Protagonista della poesia è Clizia, nella sua connotazione consueta: è donna-angelo (quindi con ali, da cui la metafora del nido al v. 4); il lampo (che qui però con voluta ambiguità rimanda anche alla guerra) è un elemento tipico del suo manifestarsi; la nube dei capelli allude alla reale frangia di capelli di Irma Brandeis (cfr. l'incipit di un'altra poesia della *Bufera*: «La frangia dei capelli che ti vela / la fronte puerile, tu distrarla / con la mano non devi»), e quello tratteggiato ai vv. 19-22 è un «ricordo realistico», per ammissione dello stesso Montale.

Curi ha parlato opportunamente a proposito dei vv. 5-9 della «aristocratica selezione di oggetti, ambienti, paesaggi, e quindi sintagmi, di gusto raffinato e prezioso», ben distanti dalle scelte dimesse privilegiate negli *Ossi* (cfr. *I limoni*, p. 129). Si notino infatti in questi versi oggetti e arredi sofisticati, di uso alto-borghese: *cristallo, oro, mogani, libri rilegati*, e anche la *magnolia* del giardino.

UN GUSTO RAFFINATO E PREZIOSO

* «I principi non hanno occhi per vedere queste grandi meraviglie, le loro mani servono solo a perseguitarci...» (dalla poesia *A Dio* di Agrippa d'Aubigné).

1 sgronda fa sciogliere e scolare in basso.

4 i suoni di cristallo «la grandine» (Montale); tuo nido l'interlocutrice è Clizia, che nell'immaginazione del poeta continua ad assumere la forma di uccello-angelo (come chiaramente indica la metafora del nido).

5-9 dell'oro... palpebre «nel guscio delle tue palpebre chiuse brucia ancora (e quindi splende) una piccolissima quantità (una grana di zucchero) dell'oro che si è spento sui mobili di mogano e sul taglio dei libri rilegati»; i versi sono abbastanza oscuri, forse perché dipendenti da qualche specifico ricordo che il lettore ignora.

10 candisce «illumina all'improvviso, violentemente».

12 eternità d'istante il sintagma è (forse volutamente) ambiguo, poiché può voler dire che l'istante in cui si verifica il lampo sembra eterno, oppure che il lampo illumina con tanta intensità gli oggetti che pare fissarli per sempre in quella posa; marmo manna / e distruzione «sono le componenti di un carattere: se tu le spieghi ammazzi la poesia» (Montale); possiamo però notare che i due termini opposti manna e distruzione alludono probabilmente all'ambivalenza della luce del lampo: coincide con un evento negativo (la bufera) ma è anche il segno di una rivelazione angelica portata da Clizia.

14 per tua condanna il riferimento alla sofferenza che deriva a Clizia dalla sua capacità rivelatrice ne istituisce un implicito avvicinamento alla figura di Cristo, che ha sacrificato la vita per il bene dell'umanità. Si ha qui una conferma della forte presenza nella *Bufera* e *altro* del tema religioso (ma si tratta sempre – si badi – di una religione acconfessionale).

16-19 lo schianto... annaspa «immagini di guerra» (Montale); sistri antichi strumenti musicali propri del culto di Iside; fuia «ladra», perché inghiotte vite umane; fuia è un dantismo, da *Inf.* XII, 90: «non è ladron, né io anima fuia» (ma fossa fuia – come ricorda Mengaldo – è sintagma presente più volte nella *Nave dannunziana*); fandango danza popolare andalusa.

20-21 sgombra / la fronte «ricordo realistico» (Montale).

22 buio «Il buio è tante cose; distanza, separazione, neppure certezza che lei fosse ancora viva» (Montale). Ricordiamo che Clizia-Irma Brandeis viveva in America.

La primavera hitleriana

DA LA BUFERA E ALTRO

- Occasione della lirica, che appartiene alla sezione *Silvae*, è l'incontro, avvenuto nel maggio del 1938 a Firenze, tra Hitler e Mussolini: la stesura definitiva risale però ad anni più tardi (la poesia porta infatti la doppia data «1939-1946»).

Né quella ch'a veder lo sòl si gira...
DANTE (?) a Giovanni Quirini*

Folta la nuvola bianca delle falene impazzite
turbina intorno agli scialbi fanali e sulle spallette,
stende a terra una coltre su cui scricchia
come su zucchero il piede; l'estate imminente sprigiona
5 ora il gelo notturno che capiva
nelle cave segrete della stagione morta,
negli orti che da Maiano scavalcano a questi renai.

Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale
tra un alalà di scherani, un golfo mistico acceso
10 e pavesato di croci a uncino l'ha preso e inghiottito,
si sono chiuse le vetrine, povere
e inoffensive benché armate anch'esse
di cannoni e giocattoli di guerra,
ha sprangato il beccaio che infiorava
15 di bacche il muso dei capretti uccisi,
la sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue
s'è tramutata in un sozzo trescone d'ali schiantate,
di larve sulle golene, e l'acqua séguita a rodere
le sponde e più nessuno è incolpevole.

20 Tutto per nulla, dunque? – e le candele
romane, a San Giovanni, che sbiancavano lente
l'orizzonte, ed i pegni e i lunghi addii
forti come un battesimo nella lugubre attesa
dell'orda (ma una gemma rigò l'aria stillando
25 sui ghiacci e le riviere dei tuoi lidi
gli angeli di Tobia, i sette, la semina
dell'avvenire) e gli eliotropi nati
dalle tue mani – tutto arso e succhiato
da un polline che stride come il fuoco
30 e ha punte di sinibbio...

Oh la piagata
primavera è pur festa se raggela
in morte questa morte! Guarda ancora
in alto, Clizia, è la tua sorte, tu
che il non mutato amor mutata serbi,
35 fino a che il cieco sole che in te porti
si abbàcini nell'Altro e si distrugga
in Lui, per tutti. Forse le sirene, i rintocchi
che salutano i mostri nella sera
della loro tregenda, si confondono già
40 col suono che slegato dal cielo, scende, vince –
col respiro di un'alba che domani per tutti
si riaffacci, bianca ma senz'ali
di raccapriccio, ai greti arsi del sud...

Metro

Quattro strofe irregolari per misura e struttura, dove si incontrano endecasillabi e doppi settenari ma anche frequenti versi lunghi (scomponibili in versi regolari sommati tra loro). Si registrano qualche rima e assonanze.

* Si tratta della citazione di un sonetto attribuito con incertezza a Dante, in cui viene fatto riferimento a Clizia, la figlia di Oceano che amata e poi abbandonata dal dio Sole venne trasformata in girasole.

1 la nuvola bianca Montale ricorda che quel giorno ci fu sull'Arno una singolare invasione di farfalle bianche.

2 spallette «parapetti».

3 scricchia «scricchiola».

5 capiva «conteneva».

7 Maiano località nei pressi di Firenze; renai secche del fiume.

8 messo infernale Hitler.

9 alalà il grido che accompagnava il saluto fascista; scherani sono i soldati; golfo mistico lo spazio per l'orchestra del teatro comunale dove avvenne l'incontro.

10 pavesato «ornato».

14 beccaio «macellaio».

16 miti carnefici coloro che, inconsapevoli della sua ferocia, inneggiavano al nazismo.

17 trescone ballo di campagna; ali schiantate delle farfalle bianche citate all'inizio.

18 golene «argini».

21 San Giovanni giorno di festa in onore del santo protettore della città.

24 orda quella tedesca; gemma... aria la traccia di una stella cadente.

25 dei tuoi lidi la terra d'origine di Clizia.

26-27 gli angeli... dell'avvenire si tratta di un'immagine biblica di speranza: Tobia, nel libro a lui dedicato dell'Antico Testamento, è guidato da Raffaele, uno dei sette angeli «che vanno e vengono davanti alla gloria del Signore».

27 eliotropi «girasoli».

30 sinibbio vento del nord.

31-32 raggela / in morte «bocca nel gelo della morte».

34 che... serbi citazione ancora tratta dal sonetto pseudodantesco citato in epigrafe.

36 abbàcini «abbagli».

39 tregenda convegno di streghe e diavoli.

ANALISI DEL TESTO

UN PRECISO
RIFERIMENTO STORICO

In questa poesia il ruolo salvifico di Clizia si trasforma, assumendo una nuova connotazione universale e collettiva.

Montale affronta qui esplicitamente e abbastanza straordinariamente un argomento politico: la visita di Hitler e Mussolini a Firenze nel 1938 diviene infatti occasione per una dura condanna del nazismo e del fascismo ma anche della debolezza degli italiani, complici inconsapevoli, nella loro mancata ribellione, dei crimini dei due dittatori. L'incontro tra i due era già alluso in un'altra importante e bellissima poesia delle *Occasioni*, *Nuove stanze*, dove però prevalgono, come osserva Franco Croce, «formule cifrate», mentre nella *Primavera butleriana* l'«orrore» è «tutto esplicito». E in quest'ultimo testo la circostanza storica viene riportata a un piano più alto e universale, come avviene nel *Sogno del prigioniero* che chiude la raccolta: anche lì il tema dei campi di sterminio finisce per assumere una valenza universale ed esistenziale, quella della condizione di prigionia dell'uomo.

La nevicata di farfalle bianche che sembra far ritornare l'inverno nel mezzo della primavera annuncia, in apertura del testo, uno sconvolgimento del mondo che, perdute le sue leggi, è ormai dominato dal caos. A questo universo dai valori capovolti appartiene il *messo infernale*, cui si contrappone l'immagine della donna, che riceve qui per la prima volta il nome di Clizia.

CLIZIA: DONNA
«CRISTOFORA»

Il suo potere salvifico, altrove già affermato, appare in un primo momento (terza strofa) soccombente, vanificato dal trionfo del male: i momenti positivi, e sacri, vissuti con Clizia sembrano infatti al poeta ormai annullati, inceneriti da un *polline* che, opposto ma analogo al *gelo* iniziale, *stride come il fuoco* e *ha punte di sinibbio* (e ancora una volta abbiamo l'ossimorico intreccio tra fuoco e gelo associati a Clizia).

Attraversato questo momento di negatività, il personaggio di Clizia, ormai anche biograficamente sempre più lontana dal poeta (ricordiamo che la poesia è datata «1939-1946»: la donna aveva lasciato l'Italia nel 1939), porta con sé una nuova nota di speranza su cui si chiude la lirica, segnata dalla presenza del lessico proprio della tradizione mistica (si veda l'opposizione luce/buio, il tema dello sguardo e quello della cecità).

Il *gelo* della *nuvola bianca* iniziale è destinato infatti a fermare per sempre il male. L'opera di salvezza, di cui si è avuta anticipazione nella lunga parentesi della terza strofa nell'immagine della stella cadente, è garantita dallo sguardo di Clizia che in questa poesia si trasforma nella figura stessa di Cristo: questa volta però, e qui sta la novità, il miracolo di Clizia, il cui sguardo si fonde in quello dell'*Altro*, non riguarda più soltanto il poeta, ma è destinato a *tutti* gli uomini (vv. 37 e 41).

L'anguilla

DA LA BUFERA E ALTRO

- L'anguilla, come simbolo dell'amore inteso nella sua accezione di istinto
- vitale, è protagonista di questa poesia, apparsa per la prima volta sulla rivista "Botteghe Oscure" nel 1948, quindi posta in chiusura della sezione *Silvae*.

L'anguilla, la sirena
dei mari freddi che lascia il Baltico
per giungere ai nostri mari,
ai nostri estuari, ai fiumi

- 5 che risale in profondo, sotto la piena avversa,
di ramo in ramo e poi
di capello in capello, assottigliati,
sempre più addentro, sempre più nel cuore
del macigno, filtrando
- 10 tra gorielli di melma finché un giorno
una luce scoccata dai castagni
ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta,

Metro

Versi di varia misura, dal settenario al doppio settenario (v. 5), con netta prevalenza di endecasillabi (quattordici su un totale di trenta versi). Numerose le rime (perfette o imperfette) e le assonanze, anche all'interno dei versi.

5 **sotto la piena avversa** perché l'anguilla risale i fiumi contro corrente (e per trovare meno resistenza, si muove in *profondo*, cioè nelle acque più profonde).

7 **capello** "rigagnolo".

8-9 **nel cuore / del macigno** "all'interno delle zone montuose".

9-10 **filtrando... melma** "attraversando faticosamente canaletti fangosi" ("goriello" è diminutivo di "gora").

11 **una... castagni** un raggio di sole che arriva attraverso le fronde dei castagni, così che sembra scoccato dagli stessi.

12 **il guizzo** "la vitalità"; **acquamorta** "acqua stagnante".

14 **balzi d'Appennino** "coste appenniniche".

17 **botri** ripidi fossati caratteristici dell'Appennino ligure.

17-18 **disseccati / ruscelli pirenaici** "ruscelli in secca dei Pirenei".

20-21 **verde** viva, vitale; **cerca / vita** "si riproduce in nuove vite".

22 **morde** "fa sentire la sua morsa".

25 **incarbonirsi** "trasformarsi in carbone"; **bronco seppellito** "ramo spoglio ricoperto di terra".

27 **di... cigli** "dell'iride della donna, che è racchiusa tra le sue ciglia come la pietra preziosa è racchiusa in un anello" (*incastonano*).

29 **nel tuo fango** "nella materia"; **tu** è la donna ispiratrice.

30 **sorella** "simile a te".

nei fossi che declinano
dai balzi d'Appennino alla Romagna;

- 15 l'anguilla, torcia, frusta,
freccia d'Amore in terra
che solo i nostri botri o i disseccati
ruscelli pirenaici riconducono
a paradisi di fecondazione;
- 20 l'anima verde che cerca
vita là dove solo
morde l'arsura e la desolazione,
la scintilla che dice
tutto comincia quando tutto pare
- 25 incarbonirsi, bronco seppellito;
l'iride breve, gemella
di quella che incastonano i tuoi cigli
e fai brillare intatta in mezzo ai figli
dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
- 30 non crederla sorella?

ANALISI DEL TESTO

DAL CIELO AL FANGO

La poesia chiude, significativamente, la sezione *Silvae*, preannuncio di un passaggio, della trasformazione della donna-angelo rappresentata da Clizia nell'immagine "terrena" della Volpe: è il momento «dell'abbandono del grande mito salvifico incarnato nella figura della Cristofora [...] e della ricerca di una salvezza puramente individuale» (F. Zambon), come poi avverrà appunto nei testi segnati dalla presenza della Volpe.

L'anguilla, animale metamorfico, dalla doppia natura di serpente e di pesce, simboleggia la forza "biologica" della vita, dell'eros. Il suo risalire dal Baltico agli Appennini (viaggio scientificamente infondato: Montale evidentemente contamina l'immagine dell'anguilla con quella del salmone) rappresenta un percorso di risalita verso la vita. Ma – e qui sta la novità – la vita ora viene cercata non nelle altezze del cielo, bensì nel fango, nei fossi. L'animale attraversa luoghi sotterranei che sembrano destinati a ricordare il mondo dei morti da cui, ciclicamente, la vita può risorgere. L'angelica Clizia, riconoscibile dai segni che l'accompagnano in altri testi (l'iride, il lampo di luce, il nord cui geograficamente la donna appartiene, la stessa consonanza anguilla/angelo) è chiamata a riconoscersi *sorella* dell'anguilla, e dunque a incarnarsi, a scegliere la terra, a sporcarsi nel fango in cui la realtà quotidiana si è degradata ma dove è comunque riconoscibile una scintilla di vita.

La presenza di un'altra anguilla nelle pagine iniziali degli *Ossi*, nella poesia che ne costituisce quasi il "manifesto", *I limoni* (cfr. p. 130, v. 7: «qualche sparuta anguilla»), ha spinto gli interpreti a leggere anche nell'anguilla della *Bufera*, non a caso assimilata alle sirene (v. 1), un simbolo della parola poetica: dunque, come Clizia, la poesia deve immergersi nel reale, senza temere il fango della quotidianità, che è quanto l'ultimo Montale sceglierà di fare. La poesia vale come valore estremo e assoluto di vitalità e resistenza (*torcia, frusta, / freccia d'Amore in terra*, vv. 15-16) che si oppone alla negazione esistenziale.

LA STRUTTURA DEL TESTO

La poesia consta di un unico lunghissimo (trenta versi) periodo interrogativo che si apre con il complemento oggetto (*L'anguilla*) e si chiude con il soggetto e il verbo principale (+ il predicativo del complemento oggetto): *puoi tu / non crederla sorella?*. La circolarità del componimento è fissata anche a livello fonico, poiché *SORELLA* si lega sia ad *anguilla* sia a *SIRENA*, al v. 1.

Il periodo si snoda lungo una serie di apposizioni: *la sirena / dei mari freddi* (vv. 1-2); *torcia, frusta, / freccia d'Amore in terra* (vv. 15-16, con ripresa anche del complemento oggetto *l'anguilla*); *l'anima verde* (v. 20); *la scintilla* (v. 23); *l'iride breve* (v. 26). Man mano che ci si avvicina alla fine, il ritmo è reso sempre più accelerato dalla progressiva semplificazione del costruito relativo che segue ogni apposizione (tranne *l'iride breve* del v. 26): *la sirena / dei mari freddi* che *lascia ...* che *risale ...* finché *... nei fossi che declinano ...*; *torcia, frusta, / freccia d'Amore in terra / che ...*; *l'anima verde* che *cerca / vita*; *la scintilla* che *dice*.

La struttura formale corrisponde perfettamente al "crescendo" tematico che mette in rilievo prima la determinazione con cui l'anguilla risale i fiumi per raggiungere *paradisi di fecondazione*; poi la forza dell'istinto vitale che porta a un continuo avvicinarsi dalla vita alla morte (*la scintilla che dice / tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi*); e infine la somiglianza fra l'anguilla e la donna (*tu*), accomunate dalla stessa natura vitale e attiva.

SATURA

La raccolta apparve, dopo quindici anni di silenzio poetico, nel 1971 presso Mondadori, con struttura già definitiva (se si esclude il mutamento di posto di un unico testo voluto dal poeta nel volume dell'*Opera in versi*).

Avevamo studiato per l'aldilà Ho sceso, dandoti il braccio...

DA SATURA

- I due testi appartengono alla sezione, dedicata alla moglie defunta, degli *Xenia* (rispettivamente I e II), che rappresentano il momento più alto della raccolta. Questi "doni ospitali", offerti alla memoria della moglie, sono segnati da un tono «privatissimo» (Barile), in cui il registro espressivo si fa prosastico e ironico e le «occasioni-spinta» vengono esplicitate.

Avevamo studiato per l'aldilà
un fischio, un segno di riconoscimento.
Mi provo a modularlo nella speranza
che tutti siamo già morti senza saperlo.

- Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale
e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.
Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio.
Il mio dura tuttora, né più mi occorrono
5 le coincidenze, le prenotazioni,
le trappole, gli scorni di chi crede
che la realtà sia quella che si vede.
Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.
10 Con te le ho scese perché sapevo che di noi due
le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,
erano le tue.

Metro

Versi liberi dalle misure lunghe e irregolari.

Metro

Versi liberi, con prevalenza di versi lunghi (tre dei quali sono doppi ottonari: vv. 9, 10, 11); rimano perfettamente i vv. 6, 7 (*crede: vede*) e 10, 12 (*due: tue*); assuonano i vv. 3, 8 (*viaggio: braccio*).

1 dandoti il braccio Mosca, affettuoso nomignolo della moglie di Montale, soffriva, come si legge anche nel finale, di una grave miopia.

2 il vuoto cfr. *Forse un mattino*, vv. 3-4, «il vuoto dietro / di me», in *Ossi*, p. 134.

5 le coincidenze, le prenotazioni allusione ai viaggi fatti con la moglie.

6 scorni "beffe, inganni".

7 che la realtà... vede anche qui è riconoscibile il motivo della falsità del reale, comune con la giovanile *Forse un mattino*.

11 pupille... offuscate la moglie di Montale era molto miope, ma riusciva a "vedere", cioè a vivere nel reale, assai meglio del poeta.

ANALISI E APPROFONDIMENTI.

FIGURE E "FANTASMI" FEMMINILI DI SALVEZZA NELLA POESIA DI MONTALE

TRE IMPORTANTI FIGURE

«Le presenze femminili, che appaiono, scompaiono, ricompaiono nell'opera montaliana sono le diverse incarnazioni di un unico fantasma, quello di una possibile salvezza nell'inferno del mondo e dell'esistenza»: questa riflessione di Elio Gioanola si offre come utile invito a soffermarci sulle figure femminili nella poesia di Montale.

È noto che nelle raccolte montaliane risulta dominante il "tu" femminile, dietro il quale si stagliano in particolare tre importanti figure: Annetta-Arletta, Clizia e la Volpe. A queste si affiancano poi altri volti e altri nomi di donna: Gerti, Dora, Liuba (nelle *Occasioni*) che tendono però a rimanere legate alla loro identità biografica senza trasformarsi in *senhal*. Un ruolo a sé spetta invece alla moglie

Drusilla Tanzi, la Mosca, incontrata a Firenze nel 1927, divenuta sua compagna a partire dagli anni trenta e sposata nel 1962, che diviene centrale nella sezione degli *Xenia* di *Satura* a lei dedicati.

L'ELEGIA DI ANNETTA

In questa «matassa del tu femminile» (Grignani), il primo filo che si viene scipinando è quello di Annetta-Arletta che appare, mai nominata, negli *Ossi*, recupera il proprio nome in *Diario del '72* (nella poesia a lei intitolata, *Annetta*), si sviluppa nel *Quaderno di quattro anni* e sigilla l'opera montaliana, comparando nell'ultimo testo di *Altri versi* (*Ab*).

Identificata con Anna degli Uberti, la giovane donna che Montale conosce nel 1920 a Monterosso, questo primo «fantasma salvifico», associato al tema della memoria, è stato avvicinato da Lonardi alle leopardiane Silvia e Nerina: una donna fragile che rivela nel destino di morte il fatto d'essere prediletta dagli dèi. Smentendo la realtà della vicenda biografica della ragazza, infatti, Montale la dice morta giovane: cioè trasforma la condizione di lontananza propria di un amore che non si è realizzato in quella definitiva della morte, paradossalmente uno stato di privilegio, dal momento che solo la morte appare al poeta una condizione dotata di verità.

LA LODE DI CLIZIA

Le due raccolte successive, *Le occasioni* e *La bufera e altro*, sono invece dominate dalla figura di Clizia che poi attraverserà, seppur con mutata connotazione, *Satura* per tornare centrale in *Quaderno di quattro anni* ma soprattutto in *Altri versi*: il nome di Clizia, la mitica figlia di Oceano, amante infelice del Sole, compare esplicitamente citato in *La primavera hitleriana* (da *La bufera*, cfr. p. 147).

A lungo rimasta sconosciuta, nominata solo con le iniziali «I.B.» che Montale pose nella dedica della riedizione delle *Occasioni* del 1949, è stata identificata nell'italianista americana Irma Brandeis, che il poeta conosce e frequenta a Firenze tra il 1932 (o 1933) e il 1939, quando la donna, di origine ebraica, decide di tornare negli Stati Uniti dopo la proclamazione delle leggi razziali. Anche lei è dunque una figura destinata a scomparire dalla vita del poeta, una figura che, proprio in virtù dell'allontanamento, si trasforma in un nuovo e tanto più complesso «fantasma salvifico».

Clizia è assomigliata alla Beatrice dantesca della *Vita Nuova* prima e della *Commedia* poi: dalla «donna-salute» della tradizione stilnovista alla «beata» dispensatrice di salvezza. Se ad Annetta si addice il tono elegiaco, è stato sottolineato dalla critica, a Clizia, segnata dal suo primo apparire dai tratti della divinità, si confà l'inno di lode: nella poesia *Iride* (*La bufera*) si giunge alla più esplicita analogia cristologica, nell'immagine del «Volto insanguinato sul sudario» e nella chiusa in cui si legge che «l'opera Sua (che nella tua / si trasforma) dev'esser continuata». Il manifestarsi di Clizia porta una salvezza che inizialmente pare destinata al solo poeta, il quale alla sua presenza/assenza lega la propria salvezza/perdizione, ma che poi si estende a tutti gli uomini, come si legge nella già citata *Primavera hitleriana*.

Clizia è l'«Angelo della visitazione» che giunge sulla terra con un messaggio che pochi riusciranno a cogliere. Si rilegga lo straordinario mottetto *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, dove si incontra il suo «primo periglioso volo» (Isella): «Ti libero la fronte dai ghiaccioli / che raccogliesti traversando l'alte / nebulose; hai le penne lacerate / dai cicloni, ti desti a soprassalti» (cfr. p. 142). Il suo potere salutare si concentra negli «occhi di acciaio», come leggiamo in *Nuove stanze* (*Le occasioni*), che si oppongono «allo specchio ustorio / che acceca le pedine», cioè alla follia del nazismo e della guerra.

I tratti «numinosi» di Clizia, «in origine donna reale; ma qui e altrove, anzi dovunque, *visiting angel*, poco o punto materiale» (Mengaldo), si stemperano in *Satura*, anche per la vicinanza con la figura ironicamente prosastica di Mosca che, «insetto miope», contrappone allo sguardo chiaroveg-gente di Clizia il proprio «radar di pipistrello» (cfr. anche *Ho sceso, dandoti il braccio...*, nella pagina qui a fianco). Qui la donna assume caratteristiche più terrene e sembra addirittura perdere il suo potere salvifico: gli stessi segni di salvezza apparsi nel passato vengono ora visti come un'illusione. Nel successivo *Quaderno di quattro anni* la figura di Clizia torna ad assumere il ruolo iniziale, seppur in una poesia che ha ormai abbandonato lo stile «alto» a favore di una dimensione quotidiana.

LA VOLPE

L'incontro con la giovane poetessa e francesista Maria Luisa Spaziani, avvenuto nel gennaio del 1949 al Teatro Carignano di Torino, segna l'ingresso di una nuova figura femminile: «un personaggio molto terrestre», così lo definì lo stesso Montale, che in una missiva alla Spaziani del febbraio del 1952 (citata da Maria Corti nell'introduzione del *Catalogo* delle lettere già ricordato, cfr. la *Bibliografia*) dice di considerarla «un angelo sovrapposto per *fotomontage* a un altro angelo forse più reale», un angelo dai tratti antitetici a quelli di Clizia. La sua apparizione determina nel poeta una nuova tensione verso la vita, che lo proietta dal cielo verso la terra, in una trasformazione di cui sono primi testimoni i versi dell'*Anguilla* (cfr. p. 148), dove si invita l'ancora angelica Clizia a sentirsi

ANALISI E APPROFONDIMENTI

sorella del terrestre animale in cui trova rappresentazione l'energia vitale: questa volta, dunque, la salvezza di cui la nuova donna è portatrice riguarda il solo poeta, è individuale e privata. Alla Volpe, cui è legata per la prima volta la concretezza dell'eros, sono dedicate nella *Buferia*, in modo sistematico, le poesie dei *Madrigali privati*, dove tra l'altro (in *Da un lago svizzero*) si legge il suo acrostico. Altri testi che la vedono protagonista sono nelle sezioni *Flashbes e dediche*, *Silvae e Conclusioni provvisorie*: ne emerge l'immagine di una donna dalle «gracili ali» (*T'hanno assomi-gliato*), ali «d'ebano» dal «fremito lungo, insostenibile» (*Nubi color magenta...*), dalla «virtù furio-samente angelica» (*Le processioni del 1949*), grazie alla quale il poeta, che sente «vinto il male, espiate le colpe» (*Anniversario*), si riavvicina alla vita: «Volo con te, resto con te; morire, / vivere è un punto solo, un groppo tinto / del tuo colore, caldo del respiro / della caverna, fondo, appena udibile» (*Nubi color magenta...*).

IL "FANTASMA" FINALE:
L'ANGELO NERO

I tratti delle tre donne, Annetta-Arletta, Clizia e la Volpe, sembrano confluire nell'«angelo nero» della poesia omonima di *Satura*: una donna salvifica, «piccolo angelo buio, / non celestiale né umano» che, nel volo, ha accolto in sé le scorie della terra e della quotidianità, un «grande angelo / di cenere e di fumo, miniangelo / spazzacamino» (cfr. p. 154).

Piove
DA SATURA

- È una dichiarata parodia della celeberrima *Pioggia nel pineto* di D'Annunzio (cfr. volume 6, p. 405 ss.), che oppone alla magniloquenza dell'originale un registro volutamente "basso". Di *Piove* Martelli ha fatto una puntuale analisi, cui facciamo costante ricorso nelle note. Per le parodie cui è stata sottoposta la famosa lirica dannunziana, rinviando a un articolo di G. Lavezzi, *Piove ancora nel pineto dannunziano*, in *Studi* offerti ad A.M. Quartiroli e D. Magnino, Pavia 1987. La poesia appartiene alla sezione *Satira II*.

Piove. È uno stillicidio
senza tonfi
di motorette o strilli
di bambini.

- 5 Piove
da un cielo che non ha
nuvole.
Piove
sul nulla che si fa
- 10 in queste ore di sciopero
generale.

Piove
sulla tua tomba
a San Felice

- 15 a Ema
e la terra non trema
perché non c'è terremoto
né guerra.

Piove
10 non sulla favola bella

Metro

Versi liberi raggruppati in brevi strofe di varia misura, legati dal consueto libero gioco di rime, assonanze, consonanze (perfette e imperfette).

- 13-15 sulla... Ema in questa località vicina a Firenze era stata sepolta la moglie di Montale, e lì ora si trova anche la tomba del poeta.
- 20-21 non... stagioni Montale allude alla «... favola bella / che ieri / m'illuse, che oggi t'illude, / o Ermione» degli ultimi versi della *Pioggia nel pineto* (ma già i vv. 29-31 recano: «... la favola bella / che ieri / t'illuse, che oggi m'illude»).

24 ossi di seppia l'autocitazione ironica rimanda ovviamente alla prima raccolta montaliana, uscita nel 1925.

25 greppia nazionale mangiatoia statale, alla quale "mangiano", cioè si arricchiscono i politici corrotti e i loro amici.

30 via Solferino in questa via milanese si trova la sede del "Corriere della Sera", nella quale il giornalista Montale si recava ogni giorno.

34 Ermione è il nome della protagonista femminile della *Pioggia nel pineto*.

39 Arcetri collina a sud di Firenze, dove visse gli ultimi anni Galileo, e attualmente sede dell'Osservatorio astronomico nazionale. Qui simboleggia la scienza, e il suo potere nella realtà contemporanea, fino al paradosso del fenomeno naturale (il terremoto) provocato dagli scienziati.

41 nuovi epistemi nel pensiero novecentesco un ruolo importante è stato svolto dall'epistemologia, cioè la scienza che studia i modi e i metodi della conoscenza (dal greco *epistème*, "conoscenza").

42 primate a due piedi l'uomo (il primate è un ordine di mammiferi che comprende l'uomo e le scimmie); secondo Martelli, qui Montale allude ironicamente alla diffusione degli studi di antropologia culturale, molto in voga negli anni sessanta e settanta.

43-44 uomo... ominizzato l'uomo si sente un dio, e il cielo è abbassato a misura umana.

45-46 teologi in tuta / o paludati gli uomini delle due "chiese" dominanti allora in Italia, quella comunista (*in tuta*) e quella cattolica (*paludati*, in abito talare).

48 contestazione il 1968 e il 1969 furono gli anni più "caldi" della contestazione studentesca e della protesta operaia.

49 works in regress "opere in regresso", definizione che sbeffeggia, rovesciandola, l'espressione *work in progress* (lavoro in movimento, che manifesta il suo farsi), in quegli anni molto diffusa nella critica letteraria e artistica.

51 cipressi malati nella primavera del 1969 (cioè nel periodo immediatamente precedente la composizione della poesia) si diffuse in Italia una misteriosa malattia che inaridiva i cipressi, fino a farli morire.

54 appari il "tu" è riferito alla moglie.

di lontane stagioni,
ma sulla cartella
esattoriale,
piove sugli ossi di seppia
e sulla greppia nazionale.

25

Piove
sulla Gazzetta Ufficiale
qui dal balcone aperto,
piove sul Parlamento,
piove su via Solferino,
piove senza che il vento
smuova le carte.

30

Piove
in assenza di Ermione
se Dio vuole,
piove perché l'assenza
è universale
e se la terra non trema
è perché Arcetri a lei
non l'ha ordinato.

40

Piove sui nuovi epistemi
del primate a due piedi,
sull'uomo indiato, sul cielo
ominizzato, sul ceffo
dei teologi in tuta
o paludati,
piove sul progresso
della contestazione,
piove sui works in regress,
piove
sui cipressi malati
del cimitero, sgocciola
sulla pubblica opinione.

45

50

Piove ma dove appari
non è acqua né atmosfera,
piove perché se non sei
è solo la mancanza
e può affogare.

55

ANALISI DEL TESTO

UNA POLEMICA
CONTRO IL PRESENTE

Il bersaglio polemico della poesia è la contemporaneità, il presente da Montale così disamato: la parodia della famosa poesia dannunziana si traduce in amarissima parodia della realtà politica, sociale e culturale in cui il poeta si trova a vivere, ma alla quale sente di essere del tutto estraneo. La dissacrante pioggia montaliana colpisce con la stessa durezza lo sciopero generale e l'epistemologia, l'antropologia culturale e la contestazione, riducendoli a fanghiglia di trita banalità, e riserva forse un'ombra di pietoso riguardo solo ai cipressi malati. A livello formale, rileviamo l'ossessiva ripetizione di *piove* (diciotto occorrenze in cinquantotto versi), funzionale alla messa in evidenza della banalità e superficialità dominanti nella società contemporanea, abituata a mettere sullo stesso piano la cartella esattoriale e la filosofia.

L'angelo nero

DA SATURA

- Nella poesia, un unico lungo periodo (confrontabile solo con *L'anguilla* della *Bufera* e *altro*), incontriamo una nuova presenza femminile, in cui sembrano fondersi i tratti di Annetta-Arletta, di Clizia, della Volpe: un angelo «fuliginoso», in cui si intravede appena un residuo di sacralità, al quale il poeta chiede, come in una preghiera, protezione.
- La poesia appartiene alla sezione *Satura II*.

O grande angelo nero
fuliginoso riparami
sotto le tue ali,
che io possa sorradere
5 i pettini dei pruni, le luminarie dei forni
e inginocchiarmi
sui tizzi spenti se mai
vi resti qualche frangia
delle tue penne

- 10 o piccolo angelo buio,
non celestiale né umano,
angelo che traspari
trascolorante difforme
e multiforme, eguale
- 15 e ineguale nel rapido lampeggio
della tua incomprensibile fabulazione

o angelo nero disvelati
ma non uccidermi col tuo fulgore,
non dissipare la nebbia che ti aureola,
20 stàmpati nel mio pensiero
perché non c'è occhio che resista ai fari,
angelo di carbone che ti ripari
dentro lo scialle della caldarrostaia

- 25 grande angelo d'ebano
angelo fosco
o bianco, stanco di errare
se ti prendessi un'ala e la sentissi
scricchiolare
non potrei riconoscerti come faccio
- 30 nel sonno, nella veglia, nel mattino
perché tra il vero e il falso non una cruna
può trattenere il bipede o il cammello,
e il bruciaticcio, il grumo
che resta sui polpastrelli
- 35 è meno dello spolvero
dell'ultima tua piuma, grande angelo
di cenere e di fumo, miniangelo
spazzacamino.

Metro

Quattro strofe irregolari di versi liberi, con rare rime finali e alcune rime interne.

- 4-5 **sorradere... pruni** "radere i rovi".
- 5 **luminarie** "vampate".
- 16 **fabulazione** l'eloquio dell'angelo è inceppato.
- 31-32 **cruna... cammello** fa riferimento al noto passo evangelico in cui si dice che sarà più facile che un cammello passi per la cruna di un ago piuttosto che un ricco entri in paradiso.

ANALISI DEL TESTO

LA METAMORFOSI DELL' "ANGELO VISITATORE"

In questa poesia Montale sottopone a un profondo mutamento l'immagine della donna salvifica: il *visiting angel*, l'"angelo visitatore", ha infatti ormai «assorbito e quasi incorporato tutte le scorie terrestri e demoniache del quotidiano» (F. Zambon) e la donna che salva appare calata nella realtà (non a caso la critica ha individuato un legame tra l'anguilla della poesia omonima, cfr. p. 148, e questo *angelo nero*).

All'interno di uno scetticismo che si fa più forte, reso qui esplicito dalla «relatività e intercambiabilità del reale» (L. Barile), dalla metamorfosi della donna, permane l'attesa di un miracolo: ma dell'evento non è più responsabile un'immagine angelica bensì un essere demoniaco, un *angelo nero* (dominante risulta nel testo l'area semantica del fumo, del bruciato – cfr. *fuliginoso, forni, tizzi spenti, carbone, caldarrostaia, bruciaticcio, cenere, fumo, spazzacamino*); un angelo che ha ormai perduto e stemperato molte delle sue qualità sacre, che si è immerso nel quotidiano, ma nel quale, pur sempre, sopravvive un frammento di divino.

Qualche indizio autobiografico è ricavabile dal racconto *Honey* in *Farfalla di Dinard*, in cui Montale descrive la cuoca di sir Donald, che lo aveva ospitato insieme ad Alberto Moravia durante il suo soggiorno a Londra nel 1948: «L'angelo giunto da una città nera come il carbone era nerissimo anch'esso [...]. Non era facile seguirla nei suoi discorsi per il suo accento *cockney*...».

QUADERNO DI QUATTRO ANNI

Il volume uscì presso Mondadori nel 1977 e raccoglie poesie composte a partire dal 1973.

Il giorno dei morti

DA QUADERNO DI QUATTRO ANNI

- L'incontro con i morti, richiamati tra i vivi in un semplice e scaramantico rito popolare, si tramuta nella denuncia, velata d'ironia, del fatto che anche i vivi, senza saperlo, sono già morti.

Metro

Versi liberi.

La Gina ha acceso un candelotto per i suoi morti.
L'ha acceso in cucina, i morti sono tanti e non vicini.
Bisogna risalire a quando era bambina
e il caffelatte era un pugno di castagne secche.
5 Bisogna ricreare un padre piccolo e vecchio
e le sue scarpinate per trovarle un poco di vino dolce.
Di vini lui non poteva berne né dolci né secchi
perché mancavano i soldi e c'era da nutrire
i porcellini che lei portava al pascolo.
10 Tra i morti si può mettere la maestra che dava bacchettate
alle dita gelate della bambina. Morto
anche qualche vivente, semivivente prossimo
al traghetto. È una folla che non è niente
perché non ha portato al pascolo i porcellini.

1 La Gina la fedele domestica.

ANALISI E APPROFONDIMENTI.

L'INCONTRO CON I MORTI

I «SEDICENTI VIVI»

Il tema della morte e quello dell'ossessiva presenza dei morti fa il suo ingresso nella seconda raccolta, *Le occasioni*, fittamente intrecciato con quello della memoria: i momenti che, rapidi e improvvisi, emergono dalle nebbie del passato, portano con sé infatti il ricordo di persone scomparse che sembrano voler tornare insieme al tempo ormai trascorso. Montale, ponendosi su una strada che era già stata percorsa da Pascoli, considera la morte come una dimensione ambiguamente confinante con quella dei vivi. I «sedicenti / vivi» infatti spesso si distinguono a fatica da coloro che non sono più: lo stesso poeta non è sicuro d'essere vivo e arriva a sperare di essere «già mort[o] senza saperlo» (cfr. *Avevamo studiato per l'aldilà*, p. 150).

LA MORTE E I «FANTASMI» FEMMINILI

Al «fantasma» femminile cui Montale affida, nelle sue varie incarnazioni, un ruolo salvifico, è anche talora riconosciuta la funzione di guida verso la morte. Negli *Ossi* questo motivo appare nella coppia speculare Arletta-Arsenio: nella poesia *Arsenio* (cfr. p. 135) alla donna è infatti affidato il compito di guidare l'uomo verso gli inferi, in una discesa verso la morte che sola, paradossalmente, potrebbe portare Arsenio, alter-ego del poeta, alla vita. In *La casa dei doganieri* (*Le occasioni*; cfr. p. 144) Montale, rivolgendosi ad Arletta, la donna che egli dice morta, confessa di non saper distinguere tra «chi va e chi resta»: se lui, della coppia quello destinato a vivere, o la donna che, nella finzione poetica, è ormai scomparsa.

IL COLLOQUIO CON I MORTI

Nella *Buferà* le persone amate dal poeta, colpito da alcuni lutti familiari (nel 1938 muore la sorella Marianna, nel 1942 la madre), si affacciano nel mondo dei vivi con la medesima funzione del «fantasma» femminile, o meglio in sostituzione di quest'ultimo, di quella Clizia «iddia che non s'incarna» (*Gli orecchini*) che dal poeta si sta allontanando. Il ritorno dei familiari scomparsi e il colloquio con loro, anch'esso di evidente ascendenza pascoliana, si offre come un'ulteriore possibilità di salvezza. In *L'arca* si legge di un ritorno alla casa in rovina di Monterosso, in un paesaggio sconvolto dalla tempesta che riunirà i cari morti «sotto quel tetto / di prima, ma lontano, più lontano / di questa terra folgorata dove / bollono calce e sangue»; in *A mia madre*, Montale si rivolge alla donna «nell'eliso / folto d'anime e voci» in cui vive; in *Voce giunta con le folaghe*, il poeta assiste invece in silenzio al dialogo tra la propria ombra e il padre mentre «Il vento del giorno / confonde l'ombra viva e l'altra ancora / riluttante»; in *Proda di Versilia*, protagonisti divengono «I miei morti», per i quali il poeta dice di chiedere «non resurrezione ma / il compiersi di quella vita ch'ebbero / inesplicata e inesplicabile», morti che «più di raro discendono dagli orizzonti aperti / quando una mischia d'acque e cielo schiude / finestre ai raggi della sera»: un'immagine per la quale è stata citata la suggestiva e simbolica nevicata di *The Dead* (I morti), racconto finale dei *Dubliners* (Racconti di Dublino) di James Joyce («La neve cadeva su ogni punto dell'oscura pianura centrale. [...] Cadeva anche su ogni punto del solitario cimitero sulla collina. [...] Si ammicchiava fitta sulle croci contorte e sulle lapidi, sulle punte del cancelletto, sui roveti spogli. La sua anima svanì lentamente nel sonno, mentre ascoltava la neve cadere lieve su tutto l'universo, come la discesa della loro ultima fine, su tutti i vivi e su tutti i morti»).

Intervista immaginaria

DA INTENZIONI

- Pubblicata sul primo numero della rivista "La Rassegna d'Italia" nel gennaio 1946 (ora in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, 1996), questa *Intervista immaginaria* è straordinariamente importante per conoscere e capire la poetica e le scelte culturali di Montale, allora cinquantenne e autore di *Ossi di seppia*, *Le occasioni*, *Finisterre* (che sarebbe poi diventata la prima sezione di *La bufera e altro*). L'intervista è in realtà una finta intervista, tutta elaborata dall'autore, nella quale le domande sono sostituite da puntini di sospensione, ma possono facilmente essere dedotte dalle risposte.

1 Marforio all'immaginario intervistatore Montale dà il nome che gli antichi romani attribuivano a una colossale statua di divinità fluviale (forse il Tevere). Il nome deriva probabilmente da quello della piazza in cui sorgeva: *Martis forum* (Foro di Marte). Vi si affiggevano scritti satirici anonimi (come alla più famosa statua di Pasquino).

2 di fronte... pittore "in quale momento ho scoperto la mia vena artistica".

3 pittura nel secondo dopoguerra Montale cominciò a dipingere, iniziato ai piaceri della pittura dagli amici Raffaele De Grada ed Ernesto Treccani. Prediligeva l'uso di materiali poveri e "riciclati" come carta da pacchi, cartoni ecc.

4 In quegli anni all'inizio del secolo.

5 spiriti forti così sono definiti ironicamente i critici vociani.

6 «Primo Tempo» su questa rivista torinese fondata nel 1922 da Giacomo Debenedetti e Sergio Solmi Montale anticipò alcuni "ossi".

7 Gobetti Piero Gobetti (1901-1926), ideologo del liberalsocialismo e fondatore delle riviste "La Rivoluzione liberale" e "Il Baretti", fu il primo editore degli *Ossi di seppia* (1925).

8 Scrutator e Babeuf tipici pseudonimi giornalistici.

9 turris eburnea "torre d'avorio"; è espressione biblica usata per indicare isolamento.

10 fantaisiste termine francese che significa "fantasioso", "fuori dagli schemi della consuetudine"; Montale si riferisce probabilmente a Palazzeschi, che ispirò alcune delle sue prime poesie.

11 Studiavo... Lucia nel 1915 Montale iniziò a prendere lezioni di canto dal maestro Ernesto Sivori, che lo fece studiare da baritono; sono interpretati da baritoni infatti i personaggi citati del *Faust* di Charles Gounod (1859), della *Favorita* e della *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti (1840 e 1835).

12 mori... Sivori il maestro Sivori morì nel 1923.

13 Boccanegra Simon Boccanegra, protagonista dell'omonima opera di Verdi (1857).

14 fuoco vittorughiano spesso in Verdi le fonti classiche sono mediate dal romanticismo di Victor Hugo (1802-85), poeta e romanziere francese.

15 Sbarbaro ai *Trucoli* di Camillo Sbarbaro, usciti nel 1920, Montale aveva dedicato una acutissima recensione pubblicata su "L'Azione" di Genova (oggi raccolta in *Sulla poesia*).

16 Ceccardo Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1871-1919).

17 Boine Giovanni Boine, antologizzato nel volume 7.

18 Lunghi... sé Montale si rifà alla terminologia pascoliana del *Fanciullino*.

19 Chiara... d'argenti è l'inizio della poesia *Corrispondenze*, che rimanda chiaramente a Baudelaire.

— ...
 — Se ho ben compreso la sua domanda, Marforio,¹ lei vorrebbe sapere da qual momento, e in seguito a quale causa accidentale, di fronte a quale quadro di cavalletto ho potuto esclamare il fatidico: «Anch'io son pittore!».² Com'è che mi sono deciso e riconosciuto nell'arte mia, che non è stata la pittura.³ È molto difficile dirglielo. Non ci fu mai in me una infatuazione poetica, né alcun desiderio di «specializzarmi» in quel senso. In quegli anni⁴ quasi nessuno si occupava di poesia. L'ultimo successo di cui abbia ricordo in quei tempi fu Gozzano, ma gli spiriti forti⁵ dicevano male di lui, e anch'io (a torto) ero di quel parere. I letterati migliori, che presto si riunirono intorno alla «Ronda», pensavano che la poesia dovesse scriversi, da allora in poi, in prosa. Ricordo che pubblicati i primi versi, nel «Primo Tempo»⁶ di Debenedetti, fui accolto con ironia dai miei pochi amici (ch'erano già immersi nella politica, antifascisti dal più al meno, verso il '22-23). Lo stesso Gobetti⁷ che stampò il mio primo libro nel '25, non fu troppo soddisfatto quando gli mandai un articolo politico per la sua «Rivoluzione liberale». Credeva anche lui, come oggi credono i vari Scrutator e Babeuf⁸ del giornalismo monarchico romano, che un poeta non può e non deve *intendersi* di politica. Aveva torto; senza contare che non ero ben sicuro di essere un poeta.

— ...
 — Se ne sono sicuro oggi? Non saprei. La poesia, del resto, è una delle tante possibili positività della vita. Non credo che un poeta stia più in alto di un altr'uomo che veramente esista, che sia qualcuno. Mi procurai anch'io, a suo tempo, un'infarinatura di psicanalisi, ma pur senza ricorrere a quei lumi pensai presto, e ancora penso, che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato. Ciò peraltro non giustificava alcuna deliberata *turris eburnea*:⁹ un poeta non deve rinunciare alla vita. È la vita che s'incarica di sfuggirgli.

— ...
 — Scrisi i primi versi da ragazzo. Erano versi umoristici, con rime tronche bizzarre. Più tardi, conosciuto il futurismo, composi anche qualche poesia di tipo *fantaisiste*,¹⁰ o se si vuole grottesco-crepuscolare. Ma non pubblicavo e non ero convinto di me. Ambizioni più concrete e più strane mi occupavano. Studiavo allora per debuttare nella parte di Valentino, nel *Faust* di Gounod; passai poi tutta la parte di Alfonso XII nella *Favorita* e quella di Lord Aston nella *Lucia*.¹¹ L'esperienza, più che l'intuizione, della fondamentale unità delle varie arti dev'essere entrata in me anche da quella porta. I pronostici erano ottimi, ma quando morì il mio maestro, Ernesto Sivori,¹² uno dei primi e più acclamati *Boccanegra*,¹³ mutai rotta, anche perché l'insonnia non mi dava tregua. L'esperienza mi fu utile: esiste un problema d'impostazione anche fuori del canto, in ogni opera umana. E credo di essere rimasto uno dei rari uomini d'oggi che comprenda il nostro melodramma. A quello verdiano dobbiamo la sorprendente ricomparsa, in pieno Ottocento, di alcune vampe del fuoco di Dante e di Shakespeare. Non importa se confuso più spesso col fuoco vittorughiano.¹⁴

— ...
 — Sì, conobbi presto (non di persona, se si eccettua Sbarbaro)¹⁵ alcuni poeti liguri: Ceccardo¹⁶ e Boine,¹⁷ fra gli altri. Dov'essi meglio aderivano alle fibre del nostro suolo rappresentarono senza dubbio un insegnamento per me. Ammirai la fedeltà e l'arte di Sbarbaro, ma Boine era poeta a metà e Ceccardo, che lo era per intero, non si rese mai conto dei suoi mezzi. Viveva rivolto verso il passato, sempre bisognoso di puntelli accademici. Lunghi dal professarsi *poeta puer* diffidò troppo del fanciullo che aveva in sé.¹⁸ Pure nessuno dei suoi contemporanei ebbe a tratti una voce paragonabile alla sua:

50 Chiara felicità della riviera
 quando il melo si fa magro d'argenti...¹⁹

...
 - Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia* avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy,²⁰ e nella
 55 prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: *Musica sognata*.²¹ E avevo scorso gli *Impressionisti* del troppo diffamato Vittorio Pica.²² Debbo anche dire che dopo le poesie grottesche scrissi qualche sonetto tra filosofico e parnassiano, del tipo di quelli del Cena (*Homo*).²³ Ma nel '16 avevo già composto il primo frammento *tout entier* à sa proie attaché:²⁴ *Merigliare pallido e assorto* (che modificai più tardi nella strofa finale). La preda era, s'intende, il mio paesaggio.

...
 - No, sapevo anche allora distinguere tra descrizione e poesia, ma ero consapevole che la poesia non può macinare a vuoto e che non può aversi concentrazione se non dopo diffusione.²⁵ Non ho detto dopo spreco. Un poeta non deve sciuparsi la voce solfeggiando
 65 troppo, non deve perdere quelle qualità di timbro che dopo non ritroverebbe più. Non bisogna scrivere una serie di poesie là dove una sola esaurisce una situazione psicologica determinata, un'occasione. In questo senso è prodigioso l'insegnamento del Foscolo, un poeta che non s'è ripetuto mai. [...]

...
 70 - [...] scrivendo il mio primo libro. Ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo.²⁶ L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una
 75 esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione.²⁷ Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo,²⁸ magari a rischio di una controeloquenza.

...
 80 - Dei simbolisti francesi sapevo quanto si può capirne dall'antologia del Van Bever e del Léautaud,²⁹ più tardi lessi molto di più. Quelle esperienze erano già in aria, tuttavia; note anche a chi non conoscesse gli originali. I nostri futuristi, e gli scrittori della «Voce», le avevano apprese e spesso fraintese. [...]

...
 85 - Mutato ambiente e vita,³⁰ fatti alcuni viaggi all'estero, non osai mai rileggermi seriamente e sentii il bisogno di andare più in fondo. Fino a trent'anni non avevo conosciuto quasi nessuno, ora vedevo anche troppa gente, ma la mia solitudine non era minore di quella del tempo degli *Ossi di seppia*. Cercai di vivere a Firenze col distacco di uno straniero, di un Browning,³¹ ma non avevo fatto i conti coi lanzi della podesteria feudale da cui dipendevo.³² Del resto, la campana di vetro persisteva intorno a me, ed ora sapevo ch'essa non si sarebbe mai infranta; e temevo che nelle mie vecchie prove quel dualismo fra lirica e commento, fra poesia e preparazione o spinta alla poesia (contrasto che, con sicumera giovanile, un tempo avevo avvertito anche in un Leopardi) persistesse gravemente in me. Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un
 95 giuoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiatellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta.³³ Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore in *medias res*,³⁴ un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi. Anche qui, fui
 100 mosso dall'istinto non da una teoria (quella eliotiana del «correlativo obiettivo» non credo esistesse ancora, nel '28, quando il mio *Arsenio* fu pubblicato nel «Criterion».³⁵ In sostanza non mi pare che il nuovo libro contraddicesse ai risultati del primo: ne eliminava alcune impurità e tentava di abbattere quella barriera fra interno ed esterno che mi pa-

20 i *Minstrels* di Debussy uno dei *Dodici Preludi* del musicista Claude Debussy (1862-1918).

21 *Musica sognata* la poesia è presente con questo titolo nella prima edizione degli *Ossi*, poi ne viene espunta fino a un'edizione Mondadori del 1977: da questo momento rientra definitivamente negli *Ossi* con titolo *Minstrels*.

22 Vittorio Pica critico napoletano d'arte e di letteratura (1864-1930), fra i primi in Italia a occuparsi dell'impressionismo e del simbolismo.

23 *Cena (Homo)* *Homo* è una raccolta poetica di Giovanni Cena (1870-1917), poeta e romanziere piemontese di ispirazione sociale.

24 *tout... attaché* la citazione è dalla *Phèdre* (1677), tragedia di Jean Racine, e significa: "tutto rivolto alla preda".

25 non può... diffusione Montale qui riprende in modo abbastanza scoperto quanto l'amico critico Gianfranco Contini aveva detto degli *Ossi*, a proposito della compresenza in essi di una componente «assertiva» (rappresentazione di oggetti poetici) e di una componente «descrittiva».

26 *quid definitivo* "qualcosa di definitivo".

27 *la fine... rappresentazione* la caduta del principio idealistico per il quale il mondo è un'immagine dell'idea. Montale allude al titolo della più famosa opera di Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819).

28 *All'eloquenza... collo* riprende il famoso invito di Paul Verlaine a «torcere il collo all'eloquenza».

29 *antologia... Léautaud* *Poètes d'aujourd'hui*, a cura di Adolphe Van Bever e Paul Léautaud, raccolta di poeti simbolisti uscita nel 1900.

30 *Mutato ambiente e vita* ricordiamo che nel 1927 Montale si era trasferito a Firenze, dove lavorava presso la casa editrice Bemporad.

31 *Browning* Robert Browning (1812-89), uno dei maggiori poeti inglesi dell'età vittoriana.

32 *lanzi... dipendevo* i "lanzi-chenechchi", cioè i "mercenari" al servizio del podestà di Firenze, nel 1938 fecero perdere a Montale il posto di direttore della Biblioteca del Gabinetto Vieusseux (che aveva assunto nel 1929).

33 *esprimere... spinta* è la poetica delle *Occasioni* (per la quale rimandiamo ancora all'*Opera*), affine al principio eliotiano del «correlativo oggettivo».

34 *in medias res* "nel mezzo dell'argomento".

35 *nel... «Criterion»* la lirica *Arsenio* fu pubblicata nella traduzione inglese fatta da Mario Praz sulla rivista "The Criterion", diretta da Eliot.

36 dal punto di vista gnoseologico "secondo i principi della conoscenza".

37 *alcuni... soddisfatti* Montale si riferisce forse in particolare ad Alfredo Gargiulo, autorevole critico del tempo, che aveva scritto l'*Introduzione* alla seconda edizione degli *Ossi di seppia* (Ribet, Torino 1928) dandone un giudizio molto positivo, mentre aveva espresso riserve sulle *Occasioni*.

38 *pedale* è termine tecnico; il pedale dell'organo consente di mantenere a lungo una nota o un accordo, mentre i tasti danno vita a una nuova armonia.

39 *la Selvaggia... vuole* *Selvaggia* è cantata da Cino da Pistoia (1270 ca-1337); *Mandetta* di Tolosa da Guido Cavalcanti (1255 ca-1300), *Delia* dal poeta francese cinquecentesco Maurice Scève.

40 *Mottetti* la sezione delle *Occasioni* che si configura, come abbiamo detto, come quella più compattamente dedicata a Clizia.

41 *guerra cosmica e terrestre* la seconda guerra mondiale, che assume anche un più vasto valore metaforico.

42 *lei... procellaria* sono le forme in cui si manifesta Clizia; la *procellaria* è un uccello marino, con piumaggio nero e coda bianca, detto anche "uccello delle tempeste".

43 *Nuove Stanze* poesia delle *Occasioni* nella quale Clizia profetizza la guerra, che difatti sarebbe scoppiata poco dopo.

reva insussistente anche dal punto di vista gnoseologico.³⁶ Tutto è interno e tutto è esterno per l'uomo d'oggi; senza che il cosiddetto mondo sia necessariamente la nostra rappresentazione. Si vive con un senso mutato del tempo e dello spazio. Negli *Ossi di seppia* tutto era attratto e assorbito dal mare fermentante, più tardi vidi che il mare era dovunque, per me, e che persino le classiche architetture dei colli toscani erano anch'esse movimento e fuga. E anche nel nuovo libro ho continuato la mia lotta per scavare un'altra dimensione
 110 nel nostro pesante linguaggio polisillabico, che mi pareva rifiutarsi a un'esperienza come la mia. Ripeto che la lotta non fu programmatica. Forse mi ha assistito la mia forzata e sgradata attività di traduttore. Ho maledetto spesso la nostra lingua, ma in essa e per essa sono giunto a riconoscermi inguaribilmente italiano: e senza rimpianto.

Il nuovo libro non era meno romanzesco del primo, tuttavia il senso di una poesia che si delinea, il vederla fisicamente formarsi, dava agli *Ossi di seppia* un sapore che qualcuno ha
 115 rimpianto. Se mi fossi fermato là e mi fossi ripetuto avrei avuto torto, ma alcuni sarebbero stati più soddisfatti.³⁷

...
 - Le *Occasioni* erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura nel senso che ho indicato prima, ma in quello del *pedale*,³⁸ della musica profonda e della contemplazione. Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca. Ho proiettato la *Selvaggia* o la *Mandetta* o la *Delia* (la chiami come vuole)³⁹ dei *Mottetti*⁴⁰ sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre,⁴¹ senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria.⁴² Il motivo era già contenuto e anticipato nelle
 125 *Nuove Stanze*,⁴³ scritte prima della guerra. Non ci voleva molto a essere profeti. Si tratta di poche poesie, nate nell'incubo degli anni '40-42, forse le più libere che io abbia mai scritte, e pensavo che il loro rapporto col motivo centrale delle *Occasioni* fosse evidente. Se avessi orchestrato e annacquato il mio tema sarei stato capito meglio. Ma io non vado alla ricerca della poesia, attendo di esserne visitato. Scrivo poco, con pochi ritocchi, quando mi pare di non poterne fare a meno. Se neppure così si evita la retorica vuol dire ch'essa è (almeno da me) inevitabile. [...]

ANALISI DEL TESTO

LA CONFESSIONE DI UN POETA

Scrivo poco, con pochi ritocchi, quando mi pare di non poterne fare a meno. Nell'intervista Montale ha voluto mettere a fuoco alcune caratteristiche fondamentali della sua poesia, in parte anche rispondendo a quanto i critici gli avevano rimproverato.

Tra i passaggi più significativi segnaliamo la definizione dell'arte come *surrogato*, come *la forma di vita di chi veramente non vive*, non perché, postilla Montale, l'artista si compiaccia del suo isolamento che lo pone al di sopra degli altri uomini, ma perché è la vita stessa che gli si sottrae.

Percorsa brevemente la propria carriera, a partire da quella non realizzata di cantante lirico, Montale passa in rassegna le sue prime frequentazioni letterarie, quelle con le pagine dei poeti liguri e dei simbolisti francesi, e dichiara la sua scelta immediata di un'antieloquenza che "torcesse il collo" alla *vecchia lingua aulica*.

Momento-chiave della dichiarazione d'autore è quello relativo alla seconda raccolta, con la precisazione che nella sua ricerca poetica egli non andava verso la *lirica pura*, nel senso utilizzato dagli ermetici, ma verso una poesia che fosse *un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli* (cfr. ancora l'*Opera*, p. 138 ss.).

Interessante anche l'accento al suo lavoro di traduttore che lo porta a cercare per il *nostro pesante linguaggio polisillabico* altre soluzioni espressive.