

Non posero a risposta tregua le onde,
Non mai accanite a gara più mortale,
15 Quanto credendo pausa ai sensi, pace;
Raddrizzandosi a danno l'altra furia,
Non seppi più chi, l'uragano o il sonno,
Mi logorava a suo deserto emblema.

D'augure sciolse l'occhio allora emblema
20 Dando fuoco di me a sideree onde;
Fu, per arti virginee, angelo in sonno;
Di scienza accrebbe l'ansietà mortale;
Fu, al bacio, in cuore ancora tarlo in furia.
Senza più dubbi caddi né più pace.

Tale per sempre mi fuggì la pace;
Per strenua fedeltà decaddi a emblema
Di disperanza e, preda d'ogni furia,
Riscosso via via a insulti freddi d'onde,
Ingigantivo d'impeto mortale,
30 Più folle d'esse, folle sfida al sonno.

Erto più su più mi legava il sonno,
Dietro allo scafo a pezzi della pace
Struggeva gli occhi crudeltà mortale;
Piloto vinto d'un disperso emblema,
35 Vanità per riaverlo emulai d'onde;
Ma nelle vene già impietriva furia

Crescente d'ultimo e più arcano sonno,
E più su d'onde e emblema della pace
Così divenni furia non mortale.

ANALISI DEL TESTO

LA COSCIENZA DELLA LIMITATEZZA

La lirica si rivela di ardua decodifica, a causa dell'allusività di talune immagini, della fitta costruzione metaforica, dell'uso insolito delle preposizioni, della complessità della costruzione delle frasi caratterizzate da frequenti inversioni che ne fanno uno degli esempi più tipici dello stile baroccheggianti dell'ultimo Ungaretti.

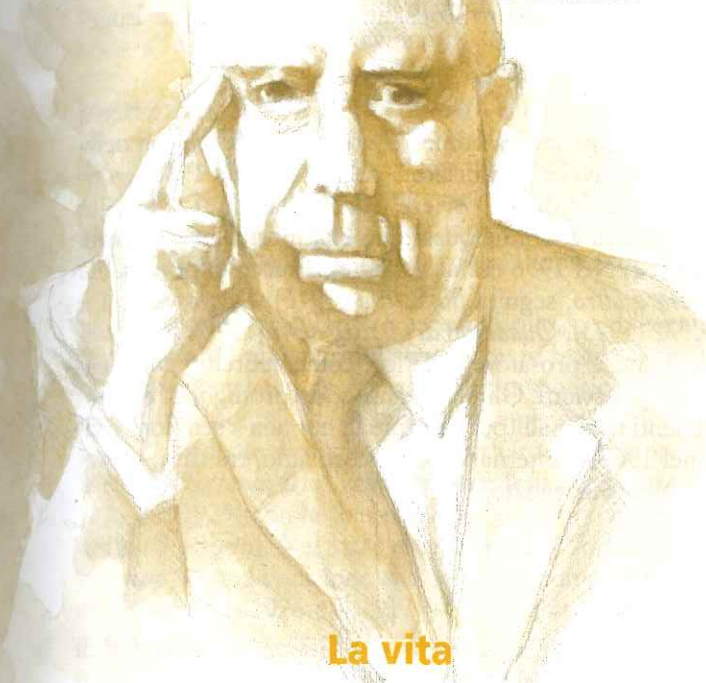
Il recupero della tradizione qui si fa estremo, non solo nella scelta della fonte virgiliana ma anche nell'adozione di un metro particolare quale è la sestina lirica.

Osserva Barengi che le parole-rima - *furia, sonno, mortale, emblema, onde, pace* - «compendiano l'atmosfera della raccolta (e di buona parte dell'intuizione ungarettiana del mondo): un'esperienza di insidie e di burrasche, la coscienza della propria limitatezza, il desiderio di riposo che si confonde con l'abbandono al nulla e l'oblio, la sovrapposizione tra realtà e simbolo». Palinuro e l'altra protagonista di questa raccolta, Didone, rappresentano coloro che alla «terra promessa» non possono giungere.

16 l'altra furia quella del mare.
19 augure "vaticinio, profezia".
20 sideree che arrivano alle stelle.
22 di scienza "di conoscenza".

Eugenio Montale

PROFILO LETTERARIO



La vita

I PRIMI ANNI Nato a Genova nel 1896 da un'agiata famiglia della media borghesia (il padre era titolare di una ditta importatrice di prodotti chimici), Eugenio Montale trascorse gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza fra Genova e le estati al mare a Monterosso, nelle Cinque Terre, dove i Montale possedevano una villa. La salute malferma del piccolo Eugenio indusse i genitori a preferire per lui, ai lunghi studi classici, quelli più brevi e meno impegnativi di ragioneria, portati a termine nel 1915. Nello stesso anno, a Genova, Montale cominciò a prendere lezioni di canto dal maestro Ernesto Sivori (voleva diventare baritono, ma interruppe questi studi nel 1923 alla morte di Sivori) e a frequentare assiduamente la biblioteca comunale, ponendo le basi di una cultura vastissima, perseguita quindi per lo più da autodidatta, con la sola "guida" della sorella maggiore Marianna (iscrittasi, nel 1916, alla facoltà di lettere), appassionata studiosa di filosofia: le letture avidhe e cospicue di questo periodo, vertenti soprattutto sull'Ottocento, sono testimoniate da un diario tenuto da Montale nel 1917 (*Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Mondadori, Milano 1983).

LE FREQUENTAZIONI INTELLETTUALI E GLI ESORDI LETTERARI

Dichiarato abile al servizio militare, nell'autunno 1917 fu inviato alla Scuola ufficiali di Parma, e qui conobbe il critico e poeta Sergio Solmi, il quale lo avrebbe poi introdotto nell'ambiente degli intellettuali torinesi raccolti intorno a Piero Gobetti.

Dopo un breve periodo trascorso sul fronte in Vallarsa, in

Trentino, dove prese parte ad alcune azioni belliche, e poi a Rovereto, ritorna a Genova, e qui entra in amicizia con il poeta Camillo Sbarbaro (1888-1967) e con altri esponenti della vita letteraria e culturale della città.

Ai primi anni venti risalgono altri importanti rapporti di amicizia e collaborazione: il gruppo torinese legato al "Baretti" (rivista antifascista fondata da Gobetti) e al periodico letterario "Primo Tempo" (guidato da Solmi e da Giacomo Debenedetti, dove nel 1922 Montale esordisce con le prime poesie), e inoltre Emilio Cecchi e Roberto (Bobi) Bazlen, raffinato e coltissimo letterato triestino che fa conoscere a Montale le opere di Svevo. Sono proprio gli articoli montaliani sulla narrativa sveviana, pubblicati fra il 1925 e il 1926, a dare inizio alla fortuna critica italiana ed europea di Svevo. Quest'ultimo nel 1926 ospitò Montale a Trieste, facendogli incontrare, tra gli altri, Umberto Saba e il poeta dialettale Virgilio Giotti.

La frequentazione dell'ambiente torinese è alla base dell'adesione montaliana al *Manifesto degli intellettuali antifascisti* promosso da Benedetto Croce (1925). Il 1925 è anche l'anno di edizione del primo libro poetico di Montale, *Ossi di seppia*, pubblicato a Torino da Gobetti.

IL PERIODO FIORENTINO Sempre indeciso sull'indirizzo da dare alla propria vita "pratica", il poeta arriva fino ai trent'anni senza un lavoro fisso; nel 1927 finalmente venne assunto come redattore presso la casa editrice fiorentina Bemporad.

Dovette quindi trasferirsi a Firenze, in quegli anni attivo

centro culturale, dove nel 1929 venne nominato direttore della Biblioteca del Gabinetto Vieusseux, e tale rimase fino al 1938, quando fu allontanato dall'incarico perché si era sempre rifiutato di prendere la tessera del Partito fascista. Questi anni sono caratterizzati da una straordinaria intensità di rapporti umani e culturali: assiduo frequentatore delle "Giubbe Rosse", il caffè punto d'incontro degli intellettuali fiorentini, Montale entra in amicizia, fra gli altri, con Elio Vittorini, Carlo Emilio Gadda, Salvatore Quasimodo, Arturo Loria, Tommaso Landolfi, Guido Piovene, Gianna Manzini e i critici Giuseppe De Robertis e Gianfranco Contini.

In questo periodo si situa anche l'inizio del rapporto affettivo con Drusilla Tanzi (allora moglie del critico d'arte Matteo Marangoni), che sarebbe divenuta ben presto la compagna e poi la moglie di Montale. Nel 1939 esce la seconda raccolta, *Le occasioni*, che nel 1949 porterà la dedica «a I.B.» (Irma Brandeis, giovane studiosa americana con cui ha una relazione negli anni trenta).

I compensi per poesie e articoli pubblicati in varie riviste e per alcune traduzioni furono i soli proventi dei du-

Le opere

L'itinerario poetico

L'opera di Montale si offre come uno dei momenti più alti della poesia italiana del Novecento: in essa, se da una parte risuonano distintamente gli echi della tradizione precedente (da Dante a Leopardi, a Pascoli, a D'Annunzio), dall'altra vi sono riconoscibili quei toni che, ha osservato Mengaldo, fanno di Montale un poeta «assai poco italiano» e piuttosto avvicinato alla poetica metafisica di poeti inglesi come John Donne (1572-1631), William Blake (1757-1827), Robert Browning (1812-89), Gerard Manley Hopkins (1844-89), o degli americani Ezra Pound (1855-1972) e Thomas Stearns Eliot (1888-1965).

È stato Montale a parlare di una poesia che prende le mosse «da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco [...]. Tutta l'arte che non rinuncia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione, può anche dirsi metafisica». Perciò Montale non appartiene, come un tempo sostenuto, alla linea della "lirica pura" ed ermetica, a cui, in particolare tra la fine degli anni trenta e gli anni sessanta, è stato ricondotto dai critici di formazione ermetica, secondo un'interpretazione che ha poi avuto duraturo successo in alcuni manuali scolastici. Trascurando l'aspetto logico e ragionativo della lirica montaliana a favore di una lettura simbolista e soggettivista, tali critici fecero infatti di Montale uno dei capiscuola o dei seguaci dell'ermetismo, finendo così per compromettere e impoverire la comprensione della sua poesia.

ri anni di guerra; dopo la Liberazione Montale partecipò (per gli affari culturali) al Comitato di liberazione nazionale e aderì, ma per poco, al Partito d'azione (unica e breve partecipazione attiva alla vita politica). Nel 1945 condire il quindicinale fiorentino "Il Mondo" insieme con Alessandro Bonsanti, Arturo Loria ed Eugenio Scaravelli.

IL TRASFERIMENTO A MILANO Nel 1948 si trasferisce a Milano, dove lavora come redattore del "Corriere della Sera" (cui aveva cominciato a collaborare nel 1946) e critico musicale del "Corriere d'informazione"; l'attività giornalistica continua quasi fino alla morte, sopraggiunta nel 1981. Nel 1956 era uscita la terza raccolta poetica, *La bufera e altro*, seguita da *Satura* (1971), *Diario del '71 e del '72* (1973), *Quaderno di quattro anni* (1977): ma Montale è anche prosatore e critico, come vedremo analiticamente più avanti. Gli ultimi anni sono prodighi di riconoscimenti nazionali (per esempio la nomina a senatore a vita nel 1967) e internazionali (ricordiamo, fra tutti, il premio Nobel assegnatogli nel 1975).

UN'OPERA RICCA DI CONTRASTI L'opera complessiva di Montale è certo segnata da forti contrasti, da certi tratti oppositivi interni: «una materia e un "taglio" frequentemente "narrativi"» si uniscono infatti «a una tecnica squisitamente lirica della ellissi e della concentrazione, del corto circuito, dei vuoti d'aria», così come «la massima precisione denotativa [...] può convivere con una sostanziale ambiguità dei significati globali», e «il massimo di fisicità, nei referenti e nel linguaggio stesso» si unisce al «massimo di astrazione metafisica» (Mengaldo).

Si tratta di un itinerario poetico segnato da un'evoluzione (su cui torneremo oltre analiticamente) che dal sublime della prima stagione, quella rappresentata da *Ossi di seppia* (1925), *Le occasioni* (1939) e *La bufera e altro* (1956), giunge all'abbassamento comico-prosastico dell'ultima fase aperta da *Satura* (1971). Un percorso complesso e articolato sebbene lo stesso Montale dichiarò in più luoghi di sentirsi poeta di un unico libro («ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto* ora do il *verso*» è forse una delle sue affermazioni più note): in effetti, come dimostra Mengaldo, sono numerosi i legami strutturali e intertestuali che avvicinano le varie raccolte (che nel 1980 sono tutte confluite nell'edizione critica, a cura di Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini, *Opera in versi*, da cui risultano dunque escluse le sole liriche di *Diario postumo*, edito da Mondadori nel 1996, al centro, per altro, di un acceso dibattito critico che ha messo in dubbio la stessa attribuzione di tali testi a Montale).

Con una schematizzazione estrema ma non impropria, possiamo individuare il tema fondamentale della poesia montaliana nell'insanabile crisi del rapporto fra l'uomo

contemporaneo e il reale: quella «totale disarmonia con la realtà» sempre patita dall'uomo Montale, rivelata e commentata in un'intervista del 1951 (cui faremo riferimento anche oltre).

Il disagio, il «male di vivere», è dunque il filo rosso che unisce, pur attraverso varietà di modi, toni, situazioni poetiche, gli *Ossi* all'ultima stagione.

La raccolta d'esordio: *Ossi di seppia*

La vasta produzione poetica e prosastica di Montale si colloca, come si diceva, in un lungo arco di tempo: egli stesso afferma di aver scritto la prima poesia (*Meriggiare pallido e assorto*) nel 1916, e nel 1922 per la prima volta appaiono a stampa alcune sue liriche (sulla rivista "Primo Tempo").

DATI EDITORIALI Nel 1925 esce a Torino, pubblicata da Piero Gobetti (che morirà l'anno dopo in seguito a un'aggressione fascista), la prima raccolta poetica, *Ossi di seppia*, che Montale aveva inizialmente pensato di intitolare (con evidente richiamo allo Sbarbaro "in minore" di *Truciolì Rottami*: il volume contiene testi composti tra il 1920 e il 1925 (con la sola eccezione del citato *Meriggiare pallido e assorto*). Nel 1928 esce, sempre a Torino, da Ribet, una seconda edizione che vede l'aggiunta di sei testi composti tra il 1926 e il 1927 (*Vento e bandiere*, *Fuscello teso dal muro*, *I morti*, *Delta*, *Incontro*, *Arsenio*) e l'espunzione di una poesia (*Musica sognata*) che sarà poi recuperata in una riedizione della raccolta del 1977. Al 1931 risale una terza edizione (Carabba, Lanciano) che non presenta alcuna aggiunta ma solo qualche cambiamento di posizione delle poesie.

Lievi ritocchi saranno introdotti dalle edizioni successive, uscite dapprima per Einaudi e poi, a partire dal 1948, per Mondadori.

LA STRUTTURA Questa la struttura della raccolta: fra la poesia di apertura (*In limine*, "sulla soglia", in latino) e quella di chiusura (*Riviere*) si collocano quattro sezioni intitolate *Movimenti* (tredici componimenti), *Ossi di seppia* (ventidue), *Mediterraneo* (un poemetto in nove parti), *Meriggi e ombre* (quindici componimenti).

DUE TEMI-CHIAVE: «IL MALE DI VIVERE» E «L'ANELLO CHE NON TIENE» La poesia degli *Ossi* è una poesia antieloquente e in negativo: non ha nessuna verità o certezza da rivelare, ma si limita a registrare la profonda angoscia del poeta, la sua «disarmonia» con il mondo, il suo «male di vivere», appunto, che trova espressione in celebri metafore, quali camminare lungo un muro «che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia», essere imprigionati in una rete, essere legati da una catena; talvolta si intravede, al di là di ogni plausibilità razionale, una possibilità di salvezza («Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!», *In limine*), di fuga dal dolore e dall'insensatezza della vita, la possibilità di trovare «l'anello che non tiene, / il filo da disbrigliare che finalmente ci metta / nel mezzo

di una verità» (*I limoni*). Ma è una possibilità suggerita, vaga, dai contorni molto sfumati; anche quando assume una forma più precisa, per esempio quando coincide con il recupero di una cara immagine del passato, si risolve in uno scacco: si veda per esempio *Cigola la carrucola del pozzo*, dove il volto emerso dal passato viene subito inghiottito dall'«atro fondo».

«CIÒ CHE NON SIAMO, CIÒ CHE NON VOGLIAMO» Montale non vuole e non può darci «la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe», la formula risolutiva, ma solo «qualche storta sillaba e secca come un ramo»; nessuna certezza positiva dunque, ma solo «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo».

Gli oggetti poetici più insistenti sono presi da un paesaggio marino assoluto, arido, scabro, in cui non è difficile riconoscere la Liguria delle Cinque Terre (ricordiamo che a Monterosso Montale ha trascorso tutte le estati della sua infanzia e adolescenza): *scoglio, masso brullo, ciottolo, gorgo, pruni, sterpi, calvi picchi, aride onde, sugheri, alghe, asterie, un ciottolo róso, petraie...* Gli *ossi di seppia* che danno il titolo alla raccolta, e cioè le conchiglie di certi molluschi, presenze inaridite e ridotte al minimo, appaiono emblematici di questa poetica dello «scabro ed essenziale».

L'INTRECCIO DEI MOTIVI In una celebre cartolina inviata nel 1926 all'amico Piero Gadda Conti, cugino di Gadda, così Montale descrive il sistema dei motivi che attraversano la raccolta: «I miei motivi sono semplici e sono: il paesaggio (qualche volta allucinato, ma spesso naturalistico: il nostro paesaggio ligure che è universalissimo); l'amore, sotto forma di fantasmi che frequentano le varie poesie e provocano le "intermittenze del cuore" (gergo proustiano che io non uso) e l'evasione, la fuga dalla catena ferrea della necessità, il miracolo, diciamo così, laico [...]. Talvolta i motivi possono fondersi, talora sono isolati». Sulla riflessione intorno al contrasto tra necessità e libertà, una tematica che tanto peso avrà anche nella sua poesia successiva, ha certo influito (come ha chiarito Lonardi) la lettura del filosofo francese antipositivista Étienne Émile Boutroux (1845-1921), accostato soprattutto grazie alla mediazione della sorella.

Invece il primo "fantasma" femminile che fa la sua comparsa nella poesia di Montale è quello, non nominato, di Arletta, da identificarsi con Anna degli Uberti, che trascorse con il poeta le estati di Monterosso negli anni 1920-24: il poeta la disse morta giovane, in realtà morirà nel 1959. Protagonista delle poesie aggiunte alla raccolta nella seconda edizione del 1928, la donna rappresenta, sulla linea della tradizione stilnovista, l'evento miracoloso e «intorno a lei - osserva Laura Barile - si coagulano i segnali che migreranno nelle figure femminili successive, primo fra tutti la "doppia vista" [...] legata alla rivelazione della morte» (il riferimento alla "doppia vista" va ricondotto alla lettura, compiuta in quegli anni da Montale, del filosofo

russo esistenzialista Lev Šestov, 1868-1938, di cui Lonardi ha sottolineato l'importanza, e rimanda alla "vista" superiore di chi è stato sfiorato dalla morte, opposta alla cecità di tutti gli altri esseri umani).

IL LINGUAGGIO POETICO Il poeta soffre la dolorosa condizione di «disarmonia» vitale che s'è detta, ma rivolge uno sguardo particolarmente attento a ciò che lo circonda: se la realtà osservata si rivela frantumata e sfuggente, il linguaggio poetico chiamato a rappresentarla (come dimostrano in particolare gli studi di Contini, Beccaria, Mengaldo e Coletti) deve e può essere, al contrario, preciso ed esatto.

Ogni oggetto poetico è designato dalla parola con assoluta precisione, legato a un solo significato: l'individuazione netta conferisce forte evidenza a cose, persone, stati d'animo, creando l'impressione di una poesia ricca di oggetti, i quali nella memoria del lettore non si confondono fra loro ma si fissano individualmente, con contorni nitidi.

Essenziale e non ridondante è il lessico rifuggente dalla genericità, e a tal fine Montale ricorre sia a termini tecnici che dialettali, che aulici: questi ultimi però non vengono accettati passivamente, ma fatti rivivere per esempio attraverso uno «slittamento semantico» (recuperando cioè un significato etimologico marginale della parola perdutosi nel tempo) e soprattutto sono finalizzati a uno scopo preciso: la proprietà, il rigore, l'univocità semantica.

La caratteristica preminente della lingua degli *Ossi*, ma tale rimarrà fino a *Satura*, è la ricchezza lessicale, come hanno confermato le concordanze: sono molti i vocaboli con un numero di occorrenze basso, talora veri e propri *hapax* (cioè vocaboli che si presentano nell'opera una sola volta); la stessa scelta di attingere dalla tradizione letteraria è dominata dall'esigenza di selezionare i vocaboli in base alla loro rarità (Coletti).

TENSIONE ESPRESSIONISTICA E SINTASSI Accanto alla vastità della gamma lessicale si pone, altra caratteristica dominante qui così come nelle due successive raccolte, la forte tensione espressionistica ottenuta mediante il ricorso frequente a verbi (cosiddetti "parasintetici", cioè derivati da nome o aggettivo con aggiunta di prefisso) con prefisso *IN-* (*ingorgarsi, infinitarsi, incartocciarsi*), *S-* (*scancellare, scrolare*), *DIS-* (*disfiore, dismemorare*); di sostantivi in *-IO* (*ribollio, brulichio*); dei vocaboli astratti in *-MENTO* (*assentimento, franamento*); degli aggettivi rari in *-OSO* (*fumicoso, procelloso*).

La sintassi è complessa, ricca di subordinate, di incisi: particolarmente frequenti le ipotetiche, che vanno intese come traduzione linguistica della crisi della conoscenza.

«ATTRAVERSARE D'ANNUNZIO» Le voci rare, elette (mai fini a se stesse ma sempre finalizzate alla precisione e alla carica semantica) provengono in gran parte dall'immenso serbatoio linguistico dannunziano in senso sempre antisublime, antierico e con radicale lontananza ideologica, e

sono usate per lo più solo dopo una sorta di "depurazione": per esempio, Montale immette il prestito aulico in una situazione realistica e quotidiana, oppure impiega una sola volta elementi lessicali preziosi che per D'Annunzio erano invece ingredienti costanti e fissi del proprio lavoro.

La portata e le caratteristiche dell'influenza dannunziana sugli *Ossi* sono ormai ben note dopo gli studi di Mengaldo. È stata così illuminata la particolare fruizione da parte di Montale dei temi dannunziani. Se consideriamo, per esempio, il tema dell'appropriazione sensuale della realtà esterna (tema fondamentale soprattutto nel D'Annunzio di *Alcyone*), vediamo che Montale accosta i motivi panici a toni poetici più dimessi di origine gozzaniana e crepuscolare, oppure li proietta su un piano retrospettivo, elegiaco, trasferendoli nel passato.

Montale - come quasi tutti i poeti della sua generazione - si sente agli antipodi del vitalismo superomistico, dell'estetismo e del gusto oratorio ed enfatico tipici di D'Annunzio, ma capisce anche di dover "attraversare" (così come aveva fatto Gozzano) D'Annunzio, la cui esperienza poetica ha avuto una portata innovativa straordinaria, soprattutto a livello formale. Parla chiaro in questo senso una celebre e perentoria affermazione del poeta (1956): «D'Annunzio nella recente tradizione italiana è un poco come Hugo nella sua posterità francese, da Baudelaire in giù: è presente in tutti perché ha sperimentato o sfiorato tutte le possibilità linguistiche e prosodiche del nostro tempo. In questo senso non aver appreso nulla da lui sarebbe un pessimo segno». Fondamentale è stato certo il contributo di D'Annunzio al costituirsi della tecnica metrica montaliana, soprattutto per l'uso degli sdrucchioli, la rima ipermetra, l'assonanza.

LA METRICA DI OSSI DI SEPPIA La metrica degli *Ossi* non è una metrica rivoluzionaria. I metri tradizionali (frequenti risultano settenari, novenari ed endecasillabi; ma si arriva anche al verso di tredici sillabe) sono ben riconoscibili e semmai sono "lavorati dall'interno": alla loro struttura se ne sovrappone cioè un'altra, creata da un uso raffinato delle assonanze e dei legami fonici in genere, delle rime ipermetre, degli sdrucchioli. È indicativo il fatto che correggendo gli *Ossi* più antichi, Montale abbia proceduto sempre verso una "normalizzazione" e regolarizzazione dei versi, e mai in senso contrario.

ALTRI MODELLI Oltre che della lezione dannunziana, gli *Ossi* risentono anche di altre molteplici letture. Il Dante della *Commedia* e quello delle rime petrose (peraltro già molto riutilizzato da D'Annunzio) riecheggia nelle scelte espressionistiche (i verbi "parasintetici" citati sopra) e in quelle tematiche, per esempio nel riferimento a elementi infernali nelle sei liriche aggiunte alla seconda edizione o nell'impostazione "stilnovistica" della figura femminile, caratterizzata come una nuova "beatrice".

Da Pascoli (meno presente in lui di D'Annunzio), Montale eredita tuttavia non pochi usi a livello metrico e lessicale: l'uso del novenario, le rime ipermetre, la predilezione per un lessico esatto e, a livello tematico, motivi quali la presenza dei morti e l'ostilità della natura. Ma tracce lasciano nella sua poesia anche i simbolisti francesi, soprattutto il musicale Paul Verlaine, da cui però si allontana nel dichiarato fallimento della corrispondenza tra uomo e natura e nella dominante «disarmonia»; i crepuscolari, per la scelta di luoghi umili e quotidiani ma, come sottolinea Fausto Curi (sulle orme di un vecchio rilievo di Sanguineti), depurati della loro carica ironica; i vociani, in particolare i liguri Boine e Sbarbaro.

Alle presenze liguri aggiungiamo quelle minori di Mario Novaro (1868-1944), animatore della nota rivista "Riviera Ligure" e autore di *Murmuri ed echi*, e di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1871-1919), fecondissimo poeta che, accanto a componimenti retorici o francamente brutti, offre anche liriche pregevoli e vicine al gusto montaliano, come quella che inizia con «Chiara felicità della riviera / quando il melo si fa magro d'argenti...», ricordata con ammirazione dallo stesso Montale.

Tra questi autori si delinea quella "linea ligure" che senz'altro ha contato molto nel retroterra degli *Ossi*; si pensi soprattutto alla poetica scabra e desolata di Camillo Sbarbaro e ai titoli "minimali" dei suoi libri (*Resine, Trucoli, Rimanezze, Scampoli, Liquidazione*; ma pensiamo anche a *Frantumi e Frammenti* di Boine), tanto simili a *Ossi di seppia* (e ancor più al progettato *Rottami*).

Dagli Ossi alle Occasioni

Le sei poesie aggiunte alla seconda edizione degli *Ossi* sembrano già inclinare verso il clima e i motivi della seconda raccolta, *Le occasioni*, pubblicata nel 1939 a Torino, da Einaudi.

Permane il motivo fondamentale della «disarmonia» e del dolore esistenziale, ma cambiano alcuni elementi: il paesaggio non solo non è più ligure ma toscano (il poeta si è trasferito nel frattempo a Firenze), ma soprattutto passa in secondo piano, lasciando prevalente spazio alla dimensione temporale e memoriale. Se negli *Ossi* il poeta dialogava solo con il mare (tema principale della prima raccolta) o con un generico *tu*, ora cerca interlocutori reali, concreti (ma per lo più fisicamente assenti): l'interlocutrice prediletta è una figura femminile, in genere con i caratteri della donna «migrante, sparente... in fuga» (Mengaldo).

LA SECONDA FASE DELLA POESIA DI MONTALE Il passaggio dagli *Ossi* alle *Occasioni* è così sintetizzato da Gianfranco Contini: «Nell'opera di Montale la prima fase è negativa e distruttiva: egli non ritrova un oggetto nella cui realtà possa aver fiducia. La seconda fase è relativamente positiva o costruttiva: nel tessuto insensato del mondo si schiude, seppure improbabilmente, il sospetto di un'eccezione significativa».

Gli *Ossi* sono - per usare un'altra definizione di Contini - un «inventario di non-essere», esprimono la consapevolezza del «male di vivere», mentre nelle *Occasioni* domina la ricerca di ciò che può costituire un'eccezione alla negatività, all'assurdo del reale: la ricerca insomma del «fantasma che ti salva», che è qui un "fantasma" femminile, quello di Clizia.

La valenza simbolica degli oggetti si accentua e si assolutizza: negli *Ossi* all'oggetto simbolico si accompagnava quasi sempre la "spiegazione" dello stesso (un esempio per tutti: «Spesso il male di vivere ho incontrato: / era il rivo strozzato che gorgoglia, / era l'incartocciarsi della foglia / riarsa, era il cavallo stramazzone»), mentre nelle *Occasioni* Montale cerca una struttura e un impianto nuovi: «Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un giuoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli. 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» (da *Intervista immaginaria*, 1946, antologizzata a p. 156 ss.).

Per un'approfondita analisi delle *► Occasioni*, cfr. *L'opera*, p. 138 ss.

La bufera e altro

La situazione storica, esterna, che fa da sfondo alla nuova produzione poetica si è fatta intanto, e si va facendo, sempre più cupa: il regime dittatoriale si è inasprito e all'orizzonte si addensano minacciose nuvole di guerra, le stesse che dominano la terza raccolta, uscita dopo qualche anno, nel 1956, con cui si chiude la prima grande stagione poetica di Montale: *La bufera e altro*, edita a Venezia da Neri Pozza. Il rapporto critico e disarmonico con la realtà non viene modificato, ma reso ancora più disperato dall'irrompere di un evento drammatico, quello della seconda guerra mondiale.

La bufera, che ha perciò valore contingente e assoluto, è rischiarata solo dalle apparizioni di Clizia, cui viene ora attribuita una simbologia cristiana che meglio ne caratterizza la connotazione salvifica, dalla speranza, fioca e intermittente, razionalmente assurda ma tenace, riposta in lei quale "salvatrice".

LA STRUTTURA A differenza degli *Ossi* e delle *Occasioni*, *La bufera e altro* appare una raccolta non unitaria ma varia per tempi di composizione, temi e intonazione poetica.

Il nucleo più unitario è certo il primo, quello di *Finisterre*: sono quindici poesie, scritte fra il 1940 e il 1942 e fortemente influenzate dalla congiuntura bellica, già uscite nel 1943 a Lugano in un libriccino (*Finisterre*) impubblicabile in Italia a causa dell'epigrafe polemica contro i tiranni, presa da una poesia di Agrippa d'Aubigné, poeta francese

cinque-secentesco («I principi non hanno occhi per vedere queste grandi meraviglie, le loro mani servono solo a perseguitarci...»).

La raccolta, per la quale Montale aveva pensato, in un primo momento, al titolo *Romanzo* «certo in rapporto al filo autobiografico-romanzesco che la percorre» (Mengaldo), contiene sessanta poesie divise in sette sezioni: *Finisterre*, *Dopo*, *Intermezzo*, *Flashes e dediche*, *Silvae*, *Madrigali privati* e *Conclusioni provvisorie*.

IL RAPPORTO CRITICO CON LA REALTÀ Per la prima volta la storia entra con tragica violenza nella poesia montaliana: la seconda guerra mondiale (di cui si avevano foschi presagi nelle ultime poesie delle *Occasioni*) diventa cupo sottofondo delle liriche di *Finisterre*. Una delle poesie più intense della *Buferà*, *La primavera hitleriana*, rievoca l'incontro fra Hitler e Mussolini avvenuto a Firenze nella primavera del 1938, primo passo verso la funesta alleanza bellica italo-tedesca. Di taglio politico sono anche le due ultime poesie della raccolta, *Piccolo testamento* e *Il sogno del prigioniero*, che riflettono la posizione di Montale di fronte al difficile dopoguerra e alla guerra fredda, di fronte alla negatività della Storia cui viene contrapposta la storia individuale.

La *bufera* è anche una «guerra cosmica»: l'emergenza bellica comporta «l'irruzione, sconvolgente e massiccia, di una realtà [...] "esterna" entro un mondo che, per quanto critico e non fondato sulla probabilità (non "lineamenti fissi, volti plausibili")», aveva però elaborato di se stesso perfino la sua sfiducia nel reale» (Contini); cioè la guerra non provoca una nuova visione della realtà da parte del poeta, ma semplicemente conferma e accentua il rapporto critico e disarmonico con la realtà, concepita come «assurda, [...] irrazionale e ininterpretabile». Sono ancora parole di Contini, che si sofferma anche sul conseguente «mito dei morti», già anticipato all'altezza degli *Ossi*: «in un mondo talmente cancellato, improbabile e senza avvenire, i vivi non sono più autonomi di ombre; al confronto i morti, depositari del ritornante passato, acquistano la pienezza di vita di cui quel mondo è capace».

Il tema dei morti, di parziale ascendenza pascoliana (legame studiato da Pietro Bonfiglioli), ha grande spazio nella raccolta: in *A mia madre* il poeta si rivolge alla madre morta, in *Voce giunta con le folaghe* assistiamo a un incontro fra il poeta e il padre morto, con il tramite di Clizia; ombre di cari defunti sono presenti nei versi di *L'arca* e di *Voce giunta con le folaghe*.

L'attenzione poetica di Montale rimane dunque legata saldamente alla permanente *condizione umana*, prima e più che agli eventi storici; il poeta si è perciò astenuto dall'impegno ideologico e civile proprio del dopoguerra, dichiarandosi parimenti critico di fronte al «chierico nero» e a quello «rosso» (così in *Piccolo testamento*).

Ciò determinò una reazione di delusione in molti intellettuali di sinistra, i quali nella poesia degli *Ossi* e soprattutto

delle *Occasioni* avevano apprezzato l'espressione di una concezione disperata della vita unita a un insegnamento di fermezza etica e civile: alimento e sostegno morale, secondo una celebre testimonianza di Carlo Salinari, alla lotta contro l'oppressione fascista, in parallelo con quanto avvenne alla generazione del 1848 nutritasi ideologicamente del pessimismo leopardiano.

Proprio il giudizio negativo e il rammarico di Salinari per il ripiegamento della *Buferà* («Montale non è stato al passo con i tempi, con la nuova situazione storica») induce Montale a fare una preziosa dichiarazione di poetica (in un'intervista radiofonica del 1951): «L'argomento della mia poesia (e credo di ogni poesia possibile) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quell'avvenimento storico. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza, e volontà, di non scambiare l'essenziale col transitorio. Non sono stato indifferente a quanto è accaduto negli ultimi trent'anni; ma non posso dire che se i fatti fossero stati diversi anche la mia poesia avrebbe avuto un volto totalmente diverso. Un artista porta in sé un particolare atteggiamento di fronte alla vita e una certa attitudine formale a interpretarla secondo schemi che gli sono propri. [...] Io non sono stato fascista e non ho cantato il fascismo; ma neppure ho scritto poesie in cui quella pseudo-rivoluzione apparisse osteggiata. [...] Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia. Non nego che il fascismo dapprima, la guerra più tardi, e la guerra civile più tardi ancora mi abbiano reso infelice; tuttavia esistevano ragioni in me di infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni».

LE FIGURE FEMMINILI L'ispiratrice delle poesie di *Finisterre* è ancora Clizia, che riprende e accentua la sua connotazione stilnovistica e metafisica orientata in senso religioso (è detta «cristofora», «portatrice di Cristo», cioè colei che si fa mediatrice tra terra e cielo).

Nel dopoguerra compare un'altra figura femminile, assai diversa, che Montale stesso definisce «molto terrestre» e immanente: è la Volpe, nella quale dobbiamo identificare la poetessa Maria Luisa Spaziani (con cui Montale ebbe una relazione negli anni cinquanta; le lettere di Montale alla Spaziani sono state rese note in un recente *Catalogo*, cfr. la *Bibliografia* in fondo al presente volume). L'identità della Spaziani è tra l'altro suggerita dall'acrostico di una delle poesie della *Buferà* a lei dedicate, *Da un lago svizzero* (diciotto versi tali che, allineando le lettere iniziali, si ottengono, secondo un antico artificio letterario, nome e cognome dell'ispiratrice).

In lei non è più riconoscibile alcuna salvezza, è piuttosto una sorta di «antibeatrice», protagonista di testi che sembrano anticipare il tono e il linguaggio di *Satura* (cfr. *Analisi e approfondimenti: Figure e "fantasmi" femminili di salvezza nella poesia di Montale*, p. 150).

La produzione degli ultimi decenni

Gli anni sessanta e settanta, non amati e probabilmente non capiti, costituiscono lo sfondo – ma meglio si potrebbe dire uno dei temi fondamentali – della seconda stagione poetica montaliana: iniziata con *Satura* (edita da Mondadori nel 1971), dopo un lungo silenzio, essa prosegue, sempre presso Mondadori, con *Diario del '71 e del '72* (1973), *Quaderno di quattro anni* (1977) e *Altri versi* (usciti nel volume dell'*Opera in versi* nel 1980). Una produzione copiosa in cui, per usare un'appropriata definizione critica di Martelli, Montale ci dà il «rovescio» della sua poesia (della quale, fino a *La bufera e altro*, ci aveva dato il «diritto»).

Il contesto in cui nasce la seconda stagione della poesia montaliana aiuta a capirne la carica fortemente innovativa, tanto che si è parlato di una «mutata concezione della poesia stessa»: se fino alla *Buferà* agiva un'idea della poesia come «folgorazione» e «strumento rivelatore di verità», a partire da *Satura* compare «una diversa e più relativistica concezione della poesia come strumento quotidiano e quasi immediato, valido accanto ad altri, di osservazione e riflessione» (Mengaldo).

Dopo la seconda guerra mondiale e i primi difficili tempi della ricostruzione, lo sviluppo capitalistico e il progresso tecnologico danno vita a una società di massa a cui Montale guarda con un distacco aristocratico e nostalgico che era già intuibile nel rifiuto della storia espresso nelle liriche della *Buferà*. In questa crisi ideologica, il poeta, nel rimpianto dei vecchi valori che appaiono ormai irrimediabilmente perduti, rivolge alla sottocultura dominante uno sguardo scettico se non cinico. Il mondo gli si rivela in tutta la sua insensatezza e se ancora può verificarsi un miracolo non è affatto certo che si tratti di un evento positivo. Il mondo che incontriamo in *Satura*, momento di svolta in questa poetica, è, come ha osservato il poeta Andrea Zanzotto in una acuta lettura, ormai ridotto a detriti, a scorie come la stessa parola poetica, e il negativo è ancor più forte in quanto ormai dilagante: «ci viene dato un molto di peggio che è tale anche perché da tempo è passato sulle pagine dei giornali, ne ha l'inane, sopraffacente rigurgito di ripetitività».

Da *Satura* ad *Altri versi*

La collocazione di *Satura* nel genere del «diario poetico» (M. Corti) ben focalizza l'ingresso massiccio della cronaca nella poesia, che nella maggior parte dei casi nasce dalla reazione del poeta ad avvenimenti esterni anche minimi (per esempio, uno sciopero generale); e la realtà contemporanea, da Montale così poco amata, non può che essere descritta con toni satirici o addirittura grotteschi.

Se nella poesia precedente Montale era attento a tacere l'«occasione-spinta» delle sue liriche, ora invece la mette in primo piano, con atteggiamento opposto e speculare: le «occasioni» si moltiplicano, gli oggetti si fanno quotidiani e pertanto vengono colti da uno sguardo che è ormai prevalentemente ironico.

Il titolo *Satura*, per ammissione dello stesso Montale, ha

più significati: allude alla vena satirica che percorre la raccolta, e allude pure al sintagma latino *satura lanx*, che stava a indicare prima «un piatto pieno di cibi diversi» e poi anche un genere letterario caratterizzato dalla varietà di metri e di temi.

Delle quattro sezioni che compongono la raccolta (*Xenia I*, *Xenia II*, *Satura I*, *Satura II*), le prime due meritano un discorso a parte: esse costituiscono un piccolo canzoniere scritto in occasione della morte della moglie (avvenuta nel 1963) e pubblicato parzialmente in tre edizioni private (1966, 1968 e 1970).

Negli *Xenia*, che rappresentano una delle punte più alte raggiunte da Montale, il poeta rende omaggio alla moglie: compagna affezionata e discreta, era rimasta finora quasi completamente assente da una poesia che aveva sempre trovato altrove le sue muse ispiratrici. *Xenia* è termine latino che indica i doni fatti a un ospite nel momento in cui lascia la casa che lo ha ospitato (e *Xenia* è il titolo del XIII libro degli *Epigrammata* di Marziale). Queste poesie sono dunque il dono che Montale fa alla moglie Drusilla Tanzi, affettuosamente chiamata «Mosca», nel momento della sua «partenza» senza ritorno.

I successivi *Diario del '71 e del '72*, *Quaderno di quattro anni* e *Altri versi* segnano un'accentuazione della dimensione diaristica. In essi manca la divisione in sezioni, e quindi la fisionomia di «libro», di struttura in cui ogni componimento ha un posto e non può avere che quel posto. Grande spazio è dato all'autocitazione, per lo più ironica, da *Ossi*, *Occasioni*, *Buferà*, quasi che davvero Montale intendesse darci il «rovescio» della poesia.

IL ROVESCIMENTO LINGUISTICO In questa nuova stagione poetica il linguaggio di Montale si trasforma, lo stile viene rovesciato: il lessico tende al basso, al prosastico, e può essere definito grosso modo un lessico quotidiano (ma sempre sorvegliato dalla coscienza linguistica e culturale di un parlante di alto livello).

Lo stile si fa quello della conversazione quotidiana, antilirico: l'eventuale utilizzo di termini alti, così come quello dei frequenti forestierismi, è segnato dal tono chiaramente ironico di chi vuole rifare il verso a una «moda». Rispetto alla precedente esperienza poetica, ora viene però meno la forza espressionistica (Coletti parla di un «grado zero di espressività»).

All'abbassamento tematico e lessicale si oppone una gabbia metrica e ritmica tradizionale, raffinata, sorvegliatissima: metri canonici, forme chiuse, ritmi scanditi, preziosismi fonici di ogni tipo garantiscono uno stile ineccepibile, alto, insomma *poetico*, con una predilezione per le forme estreme; i versi tendono a essere, infatti, o molto brevi o superiori all'endecasillabo. In questo senso va intesa una celebre definizione montaliana della sua poesia nuova: «una poesia che apparentemente tende alla prosa e nello stesso tempo la rifiuta».

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.

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.

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.