

10.8.3. Critica e poetica di Montale.

Attento lettore

Negli anni giovanili egli aspirava a operare contemporaneamente sui due piani della critica e della poesia. E la sua lunga attività critica raggiunse risultati assai alti, che si appoggiano su una grande capacità di comprendere e di definire gli autori e i testi, con un senso di «oggettività» che sa prescindere anche dalle scelte e dai gusti più diretti del Montale poeta, a differenza di quanto accade negli interventi critici di tanti poeti contemporanei, per esempio in Ungaretti. D'altra parte egli non vuol essere un critico di mestiere, rifiuta ogni atteggiamento scientifico e ogni astratta scelta metodologica; egli vuol essere prima di tutto un lettore attento, che cerca razionalmente nei testi il senso di una condizione umana, che ne interroga la più ampia forza conoscitiva. I suoi molteplici interventi furono raccolti nel 1976 nel volume *Sulla poesia*; in essi, su un piano di equilibrata e civilissima conversazione, si affacciano anche molte indicazioni sulla sua posizione e sulle sue scelte: in tutta chiarezza e senza ambiguità vi si compongono le tracce della sua poetica personale.

Saturazione della parola poetica

Questa prende avvio da una volontà di autocoscienza della poesia stessa e dal proposito di comprendere la sua condizione e i suoi limiti nel contesto contemporaneo. Montale avverte, nell'intreccio di lingue, parole, immagini che domina il mondo, una sorta di saturazione della parola e della tradizione poetica; la poesia (arte che egli vede «tecnicamente alla portata di tutti: basta un foglio di carta e una matita e il gioco è fatto») è minacciata non solo dalla consunzione del linguaggio, quanto dal suo moltiplicarsi, e molto forte è negli ultimi anni il suo sgomento per la «torrenziale produzione poetica dei nostri giorni». A questa saturazione, Montale non risponde cercando una parola «pura» e naturale, né estraendo dal linguaggio nuovi misteri e segreti: egli mira a una «poesia che trova in se stessa la propria materia» e che «non rinuncia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione contro qualcosa che non è ragione», una poesia che in ogni momento si confronta con la propria possibile fine, che cerca di trarre alla luce un difficile valore umano e civile.

Verso la «poetica dell'oggetto»

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

Montale ed Eliot

Al momento del suo definirsi, sullo scorcio tra gli anni Venti e Trenta, la poetica montaliana si pose comunque, e in modo risoluto (molto più di quanto avvenne per la poetica dell'ermetismo), in un orizzonte europeo:

CORRELATIVO OGGETTIVO

Si tratta di un particolare modo di presentare gli oggetti nella poesia, che mira a dare una nuova vitalità ai tradizionali usi della raffigurazione indiretta, del *simbolo* e dell'*allegoria* (cfr. TERMINI BASE IO): la nozione venne elaborata intorno al 1920 da Thomas Stearns Eliot (cfr. CANONE EUROPEO, tav. 254) che vede nel *correlativo oggettivo* (*objective correlative*) il «solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte» e lo definisce come «una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione particolare, in modo che, quando siano dati i fatti esterni, che devono condurre ad un'esperienza sensibile, venga immediatamente evocata l'emozione»; gli oggetti rappresentati sono cioè tra loro legati e correlati a specifiche emozioni in cui si risolve il più profondo significato della poesia: questo significato si dà attraverso la densità fisica degli oggetti, l'intensità con cui essi si impongono alla mente del lettore, e quindi in modo diverso sia dall'immediatezza del simbolo che dalle mediazioni intellettuali dell'allegoria.

tav. 257

fu subito evidente la sua convergenza con la poetica del *correlativo oggettivo*, formulata da Eliot (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 257), e con le tendenze della contemporanea poesia anglosassone.

Ma in essa ha un peso essenziale anche il rapporto con la tradizione italiana: Montale parte da un confronto con il più vicino modello dannunziano, e ne abbassa subito i toni preziosi e le pretese sublimi, avvalendosi dell'insegnamento dei crepuscolari e soprattutto di Gozzano; ma arriva poi a un rapporto diretto con alcuni dei nostri grandi classici, di cui riscopre per conto suo tutta la forza e la vitalità. Forme, modi, temi di alcuni poeti del passato entrano nella sua poesia non come preziose citazioni, ma come strumenti per esprimere la condizione attuale. Tra i poeti italiani la cui traccia è più evidente nell'opera di Montale va ricordato Leopardi, che egli interpreta guardando alla sua carica negativa e pessimistica, alla sua inquieta interrogazione del nulla, anche se al nulla leopardiano Montale aggiunge «una sorta di esattezza sontuosa» (G. Lonardi), che risale a Baudelaire e alla successiva poesia europea, e trova in Foscolo un altro essenziale modello. Più indietro nel tempo, balza con forza la presenza di Petrarca e, in ogni momento, quella di Dante.

Montale e la tradizione italiana

Leopardi e Foscolo

Petrarca e Dante

Il sistema delle varianti

Come tutti i poeti, anche Montale lavora variamente sui propri testi, ne corregge e modifica l'assetto: ma il suo metodo di correzione appare di tipo «classico», tende per lo più a concentrare e a risolvere l'espressione nel modo più intenso e preciso, eliminando i momenti più opachi e incerti.

10.8.4. *Ossi di seppia*.

Il primo libro di Montale, pubblicato nel 1925 nelle edizioni di Gobetti, raccoglieva pochi testi già apparsi in rivista negli anni precedenti (ma ne restavano esclusi gli *Accordi*, usciti nel 1922) e assai più numerosi testi inediti: il libro acquistò la sua forma quasi definitiva nella seconda edizio-

Le edizioni

ne, del 1928, con l'aggiunta di altre sei poesie, l'ultima delle quali, *Arsenio*, era apparsa su «Solaria» nel giugno 1927.

Un linguaggio
«scabro ed
essenziale»

Concretezza
e colloquialità

I testi sono distribuiti in cinque sezioni (*Movimenti, Ossi di seppia, Mediterraneo, Meriggi e ombre, Riviere*): la poesia di Montale vi si impone subito in tutta la sua novità, con una voce inconfondibile che si fa strada in un intreccio di rapporti con la poesia dell'inizio del secolo, partendo in primo luogo dalla ricerca di un linguaggio «scabro ed essenziale», il cui modello più vicino è costituito dai liguri Sbarbaro (cfr. 10.7.4) e Roccatagliata Ceccardi (cfr. 9.7.10). Montale rifiuta le rotture radicali delle avanguardie: cerca forme libere e aperte, ma scava con forza anche entro elementi tradizionali (in primo luogo l'endecasillabo e la rima), senza rompere il regolare svolgersi della sintassi; si confronta con il linguaggio di D'Annunzio e di Pascoli, usando anche forme colte e preziose, ma avvicinandosi alla concretezza delle cose, con una nomenclatura assai puntuale, con parole dalla precisione quasi tecnica, specie per designare il paesaggio marino, vegetale e animale. Egli fugge d'altra parte da ogni tono eroico e celebrativo (ironizzando esplicitamente sui «poeti laureati»), da ogni vitalismo, da ogni fiducia nel valore superiore della parola poetica: e ricava dai crepuscolari (in primo luogo da Gozzano) un ritorno del linguaggio verso modi ironici e colloquiali. Ne risulta un originalissimo equilibrio tra meditazione esistenziale e definizione del paesaggio: una interrogazione del «male di vivere», appassionata ma non magniloquente, che si avvolge tra forme naturali fissate in termini netti e definiti.

Il paesaggio
montaliano

Domina su tutto il paesaggio marino e solare della Liguria, in particolare delle Cinque Terre, dove il poeta trascorreva le vacanze: è un mondo arido, secco, scarnificato, battuto dal vento, in cui la vita intera si rivela nel suo sgretolarsi, come un coacervo di «monche esistenze», di forme slabbrate. Si impone l'immagine dell'estate e delle ore immobili del meriggio, quando tutto sembra senza tempo; ma il movimento incessante e ripetuto del mare, gli sparsi e balenanti segni di vita sulla costa aspra e rocciosa sembrano annunciare il rivelarsi di una necessità rovinosa e distruttiva, il manifestarsi di qualche «sterile segreto», di qualche «prodigio fallito», che può sconvolgere quell'immobilità, senza però mutarne l'assoluto dominio.

Il franare
dell'«illusione»
quotidiana

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

va riscontro in molti scrittori dell'inizio del secolo (da Michelstaedter a Pirandello a Svevo), alla quale Montale si accosta anche attraverso l'appoggio di originali letture filosofiche.

Ma originalissimo è il modo in cui il poeta ligure definisce questo continuo rompersi e sospendersi dell'equilibrio tra l'io e la realtà. Egli insegue tutti i possibili scatti attraverso i quali la realtà, priva di senso, improvvisamente si disgrega: sembra afferrare più volte la possibilità di aprire un «varco», di trovare «una maglia rotta nella rete / che ci stringe»; ma nell'atto stesso di cercare questa possibilità, l'io ne resta irrimediabilmente escluso.

Ogni squarcio verso una realtà più profonda e autentica finisce per accrescere la solitudine dell'io, la sua distanza dalle cose e dallo stesso «tu» tanto cercato, il destinatario a cui trasmettere la propria triste saggezza, spesso una indefinita figura femminile. La rottura degli equilibri consueti assume quasi sempre un aspetto sinistro, fa balenare qualcosa che subito muore, «il male / che tarla il mondo». Il significato più profondo del libro resta quello della più radicale negatività, e si riassume nel celebre primo pezzo della sezione degli *Ossi*, *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*, che offre perentoriamente al lettore «qualche storta sillaba e secca come un ramo» e gli affida come solo messaggio «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo».

10.8.5. *Le occasioni*.

Le occasioni (che recano l'indicazione cronologica 1928-1939) apparvero nel 1939 presso l'editore Einaudi: si trattava di una raccolta di cinquantasei poesie (articolate in quattro parti), a cui se ne aggiunsero altre quattro nella seconda edizione del 1940. La maggior parte erano state man mano pubblicate in varie riviste, e già nel 1932 cinque testi avevano costituito un volumetto dal titolo *La casa dei doganieri e altri versi*. Nelle *Occasioni* la riflessione esistenziale degli *Ossi* appare come ridotta, resa meno esplicita: la parola poetica tende ad allontanarsi dal suo carattere meditativo e problematico, dalla sua diretta interrogazione del «male di vivere», e si concentra tutta sugli oggetti, creando successioni di immagini dai rilievi nettissimi e quasi allucinati, avvolgendosi intorno alle forme e ai gesti con una assoluta densità fonica, lessicale, sintattica (seguendo più direttamente quella *poetica degli oggetti* che giustifica lo stesso uso del termine *occasione*). Nella sua assoluta concentrazione il discorso poetico si fa più difficile, trova momenti assai ardui e impenetrabili: *Le occasioni* sembrano trasmettere un messaggio che non vuole farsi decifrare, che vuole restare comunque nascosto. In questo esse si avvicinano all'ermetismo, fino a presentarsi come l'esempio più significativo della tendenza della poesia degli anni Trenta a chiudersi in se stessa, a rifiutare una diretta comunicazione con il fascismo e con la sua pretesa di asservire la cultura.

Ma, a differenza dell'ermetismo vero e proprio, la poesia di Montale, anche nella sua più impenetrabile difficoltà, resta lontana da ogni allusività, da ogni indeterminatezza, da ogni abbandono a giochi di sfumature

Il «male
di vivere»

Le edizioni
e la raccolta

Poetica
degli oggetti

Difficoltà e
impenetrabilità

L'oscurità
della storia

e da ogni compiacimento per il segreto. Essa è estranea al metodo ungariano ed ermetico dell'*analogia* (cfr. TERMINI BASE IO e IO.7.II), non cerca di ricavare una conoscenza «profonda» dal miscuglio magico di sensazioni diverse e lontane; mira invece a caricare gli oggetti e le figure, le loro forme più nette e definite, di una vigorosa tensione mentale, insieme razionale e sentimentale. Essa non crede alla magia e all'indistinzione, ma vuole cercare ciò che è al di là della sfera della ragione, usando i mezzi della ragione stessa. La sua oscurità è tutta determinata dall'oscurità e dallo «squallore» della storia, risulta non da una passione per l'oscuro, ma da uno strenuo tentativo di trovare, comunque, la luce in un mondo buio e negativo. Tra i «barlumi» delle cose, tra i loro contorni immersi nel non senso e nell'inautenticità, la ricerca di una realtà più profonda, che abbiamo visto variamente affacciarsi negli *Ossi di seppia*, produce qui alcune «rivelazioni precise, individuate», momenti di improvvisa «ebrezza» (G. Contini); uno scatto improvviso, un guizzare inspiegabile, un vibrare inafferrabile, un'apparizione di oggetti fuori dal loro contesto, un rivelarsi di volti e di gesti, una «luce di lampo» sembrano poter mutare le cose in «alcunché / di ricco e strano». Montale non isola però questi momenti di ebrezza, ma ne mostra piuttosto l'insufficienza. Le «rivelazioni» della sua poesia sono sempre inquietanti; le possibilità di combinazioni diverse dell'esistere sono sempre minacciose; un valore «altro», profondo e assoluto, è irraggiungibile, perché non ha nessun fondamento sicuro nella natura, nella vita individuale e sociale.

La ricerca dell'«altro»

Sarebbe erroneo interpretare questa poesia come qualche cosa di assolutamente «puro», come un astratto succedersi di «occasioni» mentali: i suoi scatti partono quasi sempre da dati reali ed esistenziali, si svolgono (come già gli *Ossi*) attraverso una inquieta interrogazione sulla distanza e sulla memoria. La ricerca dell'irraggiungibile «altro» è prima di tutto ricerca di un contatto con un «tu», con una figura femminile perduta o irraggiungibile: i «lampi» e i «barlumi» della vita evocano prima di tutto la possibilità, insieme cercata e temuta, del ritorno del tempo; gli oggetti, sospesi tra luce e oscurità, richiamano alla mente tempi, esistenze, contatti consumati o non realizzati. In modi appassionati, che raggiungono un'intensità eccezionale, la poesia cerca una comunicazione con altri esseri, che nasce nel ricordo e nella distanza.

La donna salvifica

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

10.8.6. *La bufera e altro*.

La terza raccolta poetica di Montale, uscita nel 1956, articolata in sette parti, contiene poesie scritte tra il 1940 e il 1954, quasi tutte già variamente pubblicate in riviste.

La terza raccolta

Il nucleo iniziale, costituito da testi scritti nei primi anni della seconda guerra mondiale, era stato affidato a Gianfranco Contini (cfr. 11.1.8) e fatto pubblicare in Svizzera nel 1943 col titolo *Finisterre*: questi costituiscono la prima parte della raccolta, a cui seguono altre sei sezioni (*Dopo*, *Intermezzo*, «*Flashbes*» e *dediche*, *Silvae*, *Madrigali privati*, *Conclusioni provvisorie*).

Finisterre

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

Quasi un percorso narrativo

La Beatrice moderna, minacciosa e benigna, reca segni preziosi che si oppongono al presente, all'impero della degradazione e della violenza, ma che sono anche emblemi di distruzione e di morte: essa permette al poeta sia di riconoscere la propria voce, di affermare la resistenza della poesia, sia di guardare in faccia il mondo, di confrontarsi con la sua tremenda estraneità. Il «romanzo» è dato anche dal carattere enigmatico che questa figura femminile assume: essa si muove tra qualità e nomi diversi, offre al poeta segni eterogenei e contrastanti. E con suprema eleganza la poesia gioca a nascondere e a svelare il nome e l'aspetto del «tu» con cui il poeta dialoga. Soprattutto nelle poesie degli anni della guerra questo «tu» si identifica prevalentemente con Clizia, figura mitologica dai connotati solari (antica amante del sole, trasformata in girasole): si tratta appunto della donna-angelo dal volo sublime, a cui si riferivano anche alcune poesie delle *Occasioni* (il nome Clizia nasconde in realtà quello della studiosa americana Irma Brandeis, incontrata nel 1933). Ma talvolta, al di là della figura di Clizia, sospesa in una lontananza che richiama quella della Laura petrarchesca, emerge quella concreta e vicina di «Mosca» (cfr. 10.8.1); e nell'ultima parte del libro si ha un passaggio dall'angelico al terrestre, dalla Beatrice a una Antibeatrice, che si affaccia con un diverso e meno inafferrabile personaggio femminile, designato come «Volpe».

La donna-angelo

Clizia, Mosca e Volpe

A questo percorso tra figure femminili diverse si intreccia un passaggio tra due diverse situazioni storiche: dall'orrore della guerra, in cui ancora potevano balenare i lampi della speranza di un mondo diverso, in cui la poesia poteva apparire segno di un'ultima resistenza umana, all'angoscia del dopoguerra e degli anni della guerra fredda, su cui incombe la fine di un'intera civiltà. È facile riconoscere i punti iniziale e finale di questo passaggio proprio nella prima e nell'ultima poesia della raccolta, *La bufera e*

Dalla speranza all'angoscia

Piccolo testamento. Il carattere cruciale di questo percorso è mostrato anche dalla modificazione stilistica che si svolge nella successione delle liriche della *Bufera*: si va da un massimo di concentrazione, da una ricerca di assoluta perfezione metrica e sintattica, con un tasso notevolissimo di oscurità, in forme «sublimi» chiuse e squadrate (nelle quali la tematica amorosa richiama varie tracce della poesia dantesca e petrarchesca), a un'apertura verso materiali quasi realistici, verso toni bassi, verso un linguaggio più minuto, quasi colloquiale, che sembra cercare un più diretto contatto con il lettore, spezzando il ritmo metrico e sintattico, o al contrario espandendolo in movimenti sinuosi e avvolgenti (è il caso de *L'anguilla*, 1948).

La delusione
del
dopoguerra

Le *Silvae*, componimenti scritti tra il 1946 e il 1950 (tranne *Iride*, del 1944), si riallacciano a un'antica forma letteraria (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 62) e danno voce alla situazione del dopoguerra e alla delusione che essa origina. I segni divini della figura femminile restano qui lontani o vedono contaminata la loro purezza in un mondo fangoso: la salvezza, che la chiusa disperazione della guerra sembrava ancora annunciare come possibile, ora è sul punto di perdersi e svanire; ogni speranza di congiunzione tra nature e destini diversi si rivela più crudamente irrealizzabile.

Le *Conclusioni provvisorie* chiudono il libro con un tentativo di offrire in un mondo immerso nel fango, nei rottami, nei liquami industriali, minacciato dalla distruzione finale, l'ultima difesa e «testimonianza» di un modello umano e civile.

10.8.7. Montale prosatore.

Nel 1956 Montale raccolse nel volume *Farfalla di Dinard* venticinque brevi racconti apparsi sul «Corriere della Sera» e sul «Corriere d'informazione» tra il 1946 e il 1950; altri ne aggiunse (fino ad arrivare al numero di quarantanove) in una nuova edizione apparsa nel 1960. Con una prosa leggera, che sfiora un tono da conversazione elegante, bonaria e ironica, abbiamo qui situazioni e combinazioni che riguardano personaggi legati a un mondo borghese internazionale, viaggiatori e frequentatori di alberghi, bar e ristoranti: figure di snob che partecipano alla vita contemporanea con un elegante e ironico distacco, si imbattono in piccoli equivoci, coincidenze paradossali, improvvise illuminazioni. E a tal proposito basta ricordare il brevissimo testo che dà il titolo a tutta la raccolta e la conclude: la farfalla, che il poeta crede di aver visto come «mattutina visitatrice» in un caffè di una cittadina di Bretagna, non è che una versione ironica e scherzosamente evanescente della figura della donna-angelo che abbiamo visto più volte affacciarsi nelle liriche.

A parte questa prosa di tipo «creativo», Montale ha prodotto una grande quantità di saggi e di interventi: e soprattutto per il suo lavoro di giornalista la scrittura in prosa è diventata per lui una pratica continua, che lo ha come abituato a una conversazione in tono «medio» e lo ha spinto a confrontarsi da vicino con il carattere effimero della parola giornalistica, a toccare più direttamente i linguaggi della cultura di massa. A parte i suoi interventi di critica letteraria, vanno ricordati i suoi articoli di critica musicale,

La scrittura
giornalistica

La Farfalla
di Dinard

raccolti nel 1981 nel volume *Prime alla Scala*, e le sue cronache di viaggio, piene di acute notazioni, raccolte nel 1969 nel volume *Fuori di casa*. Ma tra questi scritti in prosa appaiono più rilevanti quelli compresi nel volume *Aiuto da fé* (1966) che, prendendo spunto da libri e situazioni diverse, aprono un'ampia riflessione sulla situazione della cultura e sul destino dell'uomo contemporaneo; vi domina un appassionato confronto critico con la nuova civiltà vivente, con il mondo editoriale, con la nuova produzione di oggetti culturali da usare e da gettare, con la moltiplicazione quantitativa dei messaggi e delle parole che invadono l'universo della civiltà industriale avanzata.

Aiuto da fé

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

Dopo un periodo di quasi completo silenzio poetico, si svolge negli anni Sessanta una nuova poesia di Montale, che sembra andare in una direzione molto lontana da quella della poesia precedente. Alla tensione lirica vengono ora a sostituirsi la parodia e l'ironia, lo scambio e la miscela tra livelli diversi (di cui si avvertivano già i segni nella parte finale della *Bufera*), una comunicazione più diretta che sfiora talvolta il tono di conversazione dimessa. Montale intraprende una rivisitazione della propria poesia, di tanti temi, figure, situazioni, che ora vengono come rovesciate e abbassate. La sua nuova parola è semplice e piana solo in apparenza: la sua conversazione è ricca di pieghe e di risvolti interni, di scatti polemici, di ambiguità; si intreccia e si sovrappone continuamente a frammenti della parola altrui (sia la parola letteraria, sia quella del linguaggio corrente, dei linguaggi culturali, giornalistici, quotidiani, prodotti dalla civiltà di massa).

Una nuova
poesia

Semplicità
apparente

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

La cupa
allegria della
memoria

Reversibilità
del tempo

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

Satura

Il titolo *Satura* addensa in sé molteplici significati, legati al senso originario della parola (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 71), e sottolinea tra l'altro la natura aperta della raccolta, il suo carattere di miscuglio di temi, stili, linguaggi diversi, la sua natura insieme satirica, aggressiva, funebre e conviviale.

Una società
senza valori

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

L'apocalissi
negata

Il movimento della realtà è talmente cieco che non è più pensabile nemmeno un'apocalissi; nessuno «scoppio» verrà a interromperlo, o sarà in grado di farlo cessare. Di fronte a un'esistenza che procede incontrollabile e distruttiva, l'unica scelta possibile, l'unica difesa, appare quella di non esistere, di affidarsi a una parola ostinata ad attraversare una realtà tutta negativa («La poesia e la fogna, due problemi / mai disgiunti»).

10.8.9. La poesia dell'ultimo Montale.

Diario del '71
e del '72

La misura di *Satura* diventa nelle poesie successive la forma di comunicazione e di sopravvivenza del poeta nel mondo della civiltà di massa, in un'Italia che egli vede trasformarsi in una trappola in cui è sempre più difficile muoversi. Siamo ora a un vero e proprio «diario», dai toni bassi, smorzati, ironici, parodistici, aggressivi. Il volume intitolato *Diario del '71 e del '72* apparve nel 1973 (ma quello del 1971 era già uscito a parte nello stesso anno).

Un
«rispettabile
prendere le
distanze»

In un sottile gioco tra pessimismo e ottimismo, si svolge qui un nuovo confronto con il linguaggio della cultura contemporanea. A chi lo accusa di sfuggire dal presente, il poeta risponde che il suo è solo «un rispettabile / prendere le distanze». Tutti coloro che vivono e parlano si trovano comunque presi in un ingranaggio perverso, manipolati da un burattinaio che non ha nemmeno coscienza di se stesso; il mondo ha subito «una decozione / di tutto in tutto» e vede il «trionfo della spazzatura». Immobile nella sua casa cittadina, il poeta osserva i movimenti insensati, i rumori disordinati che lo circondano, l'affaccendarsi di una vita artificiale che non si può sapere «se sia festa o macelleria».

Quaderno di
quattro anni

Nel *Quaderno di quattro anni* (apparso nel 1977, con poesie composte tra il 1973 e il 1977) si impone un intreccio tra un tema montaliano consueto, quello della reversibilità del tempo, del suo continuo tornare su di sé, e il nuovo tema della nullificazione del linguaggio, «questo dio dimidiato / che non porta a salvezza perché non sa / nulla di noi e ovviamente / nulla di sé». Su questo sfondo si affacciano nuove rivelazioni del non senso che domina le cose e il linguaggio, attraverso minimi scarti linguistici, semplici e banali giochi di parole.

Altri versi

L'ultima parte, ancora ricchissima, di questo lungo diario del vecchio poeta, è costituita dalla raccolta *Altri versi*, che contiene poesie scritte lungo il corso degli anni Settanta, inserite entro l'edizione critica dell'*Opera in versi* del 1980 (a cui va aggiunto il *Diario postumo*, 1990): vi si trovano componimenti pungenti, che hanno il carattere di veri e propri epigrammi, e altri che lasciano ancora affiorare brandelli di ricordi da un passato sempre più lontano.

10.8.10. Il «classico» del Novecento italiano.

Classicità e
modernità

La poesia e l'esperienza di Montale riassumono i caratteri più essenziali della letteratura del Novecento, disegnano un profilo umano, intellettuale e linguistico in cui la dimensione «moderna» sembra organizzarsi in una misura di tipo «classico». Come ogni grande classico, Montale ha infatti operato una determinante sintesi linguistica, utilizzando la tradizione poetica senza mitizzarla, ma confrontandola con la condizione del linguaggio moderno, con il disgregarsi e il moltiplicarsi della parola. Egli ha dato una nuova intensità e una nuova concentrazione alla poesia italiana, isolando gli oggetti in una evidenza assoluta, cercando nelle cose e nelle parole il segno di una condizione umana e civile, trovando un linguaggio di forte densità intellettuale e sentimentale, pieno di dati ricavati dal presente. La sua parola poetica ha raggiunto un singolare equilibrio tra la dimensione letteraria e la partecipazione concreta alla realtà contemporanea: si è svolta senza immergersi nel vortice della vita, nel movimento veloce dei tempi (come invece hanno fatto le avanguardie), ma misurandosi in un distacco critico, cercando una conoscenza essenziale, una comprensione del significato più globale (storico ed esistenziale, non religioso o metafisico) della realtà.

Linguaggio
poetico
e realtà

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

Un equilibrio
«borghese»

Ma la poesia di Montale non ha mai rinunciato all'esigenza di conoscere le proprie stesse condizioni e a una più generale volontà di tenere gli occhi ben aperti di fronte al mondo. Essa ha voluto essere una poesia razionale, che ha esplorato i limiti e le insufficienze della ragione. In questo si è incontrata con il sentimento della più generale negatività della condizione umana, con la rivelazione (in cui si sente l'insegnamento laico di Leopardi) della mancanza di significato della natura e del suo rapporto distruttivo con l'uomo: è nello stesso tempo ha guardato alla negatività della condizione storica presente, offrendo un'ultima immagine della resistenza della ragione. Montale ha però rifiutato di trasformare il suo senso del negativo in un valore assoluto, in una verità definitiva e risolutiva: la

Una negatività
laica

sua poesia sa di essere essa stessa coinvolta nel processo di trasformazione del mondo e del linguaggio, e ha cercato di confrontarsi con la propria possibile fine, di «bruciare» se stessa nell'atto di continuare a guardare con occhio lucido il mondo.

Pessimismo
storico

Questa grande poesia non manifesta soltanto la crisi di una coscienza e di una ragione borghese, come si è spesso affermato in interpretazioni di tipo sociologico, ma l'inquieto avvertimento della trasformazione da un mondo borghese, ancora legato a un diretto rapporto con la natura (almeno nell'universo delle vacanze adolescenziali, evocato da *Ossi di seppia*), a una civiltà di massa che conduce alla distruzione di ogni residua forma naturale. Come un «classico», il conservatore Montale ha offerto un ultimo argine a questo processo, ha difeso con la sua poesia la fragile resistenza di una razionalità civile, vedendo forse molto più a fondo, nel nostro presente, di tanti programmi ideologici trionfalmente proiettati verso il futuro.

10.9 Carlo Emilio Gadda

10.9.1. Vita dell'«ingegnere».

L'opera di CARLO EMILIO GADDA registra nel modo più intenso, con uno scavo nel più profondo spessore del linguaggio, la trasformazione del tessuto sociale italiano verso la modernità, il definirsi di nuovi caratteri dell'identità italiana, della vita privata e collettiva, negli anni tra le due guerre e poi ancora nel secondo dopoguerra. Il singolare acume di questo scrittore si appoggia su scatti laceranti, in un nesso inestricabile tra risentimenti personali, curiosità per la realtà più concreta, attenzione al più vario manifestarsi delle forme linguistiche. Alle radici della sua originalità c'è senza dubbio il carattere atipico, non professionale della sua figura intellettuale: Gadda non è in partenza uno scrittore professionista, ma un ingegnere elettrotecnico che si dedica alla letteratura e continua a lungo a svolgere la sua professione, che verrà abbandonata definitivamente solo verso la fine degli anni Trenta. La sua formazione tecnica e scientifica e il suo legame con la tradizione letteraria lombarda, da Parini a Porta, a Manzoni, agli scapigliati, gli danno un senso tutto particolare della concretezza, della razionalità, della costruzione, del carattere morale della letteratura: ma il confronto con la realtà personale e sociale lo porta a una prospettiva di assoluta negatività, di critica impietosa ai fondamenti umani e linguistici del mondo borghese, a cui egli si sente strettamente legato, ma verso cui manifesta un incontenibile risentimento.

Un
intellettuale
atipico

Razionalità e
risentimenti

Carlo Emilio Gadda nacque a Milano, primo di tre figli, il 14 novembre 1893, da famiglia della media borghesia lombarda, che passò da una sicura agiatezza a condizioni economiche difficili. Ciò gli fece trascorrere un'infanzia e un'adolescenza dure e stentate, allietate dai lunghi soggiorni in Brianza, nella villa di Longone. Le difficoltà si accrebbero alla morte del padre (1909), che lasciò la responsabilità del mantenimento della famiglia alla madre, che con quotidiani sacrifici riuscì a far studiare i figli. Rinunciando, per volontà della madre, agli studi letterari, si iscrisse nel 1912 ai corsi di ingegneria al Politecnico di Milano. Ardente interventista, si arruolò volontario nella prima guerra mondiale come ufficiale degli alpini e registrò la sua esperienza in alcuni diari. In seguito alla rotta di Caporetto, fu fatto prigioniero e deportato a Rastatt e poi in Germania, a Celle (Hannover), dove ebbe compagni di prigionia Bonaventu-

La famiglia

In guerra