

## Eugenio Montale

### 1. *La vita*

Eugenio Montale nasce a Genova nel 1896, figlio del titolare di una ditta importatrice di prodotti chimici. La famiglia possiede una villa a Monterosso, nelle Cinque Terre, sulla costa ligure: fino ai trent'anni Montale vi trascorre regolarmente le estati, assimilando i caratteri del paesaggio marino che sarà protagonista delle sue prime poesie. Nel 1915 si diploma ragioniere; i suoi interessi principali sono però le lezioni di canto (che interrompe alla morte del suo maestro, l'ex baritone Ernesto Sivori) e soprattutto la letteratura, scoperta attraverso la mediazione della sorella Marianna, che studia filosofia: ne è testimoniaza il *Quaderno genovese*, pubblicato postumo nel 1983, sorta di diario che raccoglie appunti e schede relative alle letture (soprattutto simbolisti francesi e poeti italiani come Palazzeschi e Govoni) fatte dal poeta nel corso del 1917. Alla fine dello stesso anno Montale è chiamato alle armi; dopo il corso per allievi ufficiali a Parma (dove conosce il critico e poeta Sergio Solmi), deve raggiungere il fronte, a Vallarsa, in Trentino. Finita la guerra, Montale torna in Liguria: a Monterosso frequenta Anna degli Uberti, probabilmente trasfigurata in molte poesie col nome di Annetta o Arletta. All'inizio degli anni Venti entra in contatto con i redattori delle riviste «Primo tempo» e «Il Baretto», entrambe legate agli ambienti dell'intellettuale laica torinese e in particolare a Piero Gobetti, figura di primo piano del pensiero liberale italiano.

Proprio sulle pagine di «Primo tempo» Montale pubblica le sue prime poesie, una breve serie dal titolo *Accordi*. Tre anni dopo, nel 1925, le edizioni di Gobetti stampano gli *Ossi di seppia*, raccolta d'esordio, mentre sul «Baretto» appare un intervento, *Stile e tradizione*, che è anche un manifesto di poetica

personale. Nel frattempo Mussolini ha preso il potere, e Montale, da posizioni liberali, aderisce al manifesto antifascista redatto da Croce. In questi anni il poeta interviene su numerose riviste letterarie (tra le sue «scoperte» autori come Saba e Svevo), oltre a entrare in rapporto con scrittori e intellettuali di rilievo, tra i quali Camillo Sbarbaro, Ezra Pound, Emilio Cecchi e Bobi Bazlen.

Nel 1927 Montale si trasferisce a Firenze, dapprima assunto dalla casa editrice Bemporad, poi nominato direttore del Gabinetto Vieusseux, prestigiosa istituzione culturale cittadina. Si avvicina al poeta Thomas S. Eliot e proprio sulla rivista da lui diretta, «The Criterion», pubblica un'importante poesia, *Arsenio*, destinata a confluire insieme ad altre nuove liriche nella seconda edizione di *Ossi di seppia* (1928). Il traduttore di *Arsenio*, l'anglista Mario Praz, è una delle tante personalità intellettuali che Montale frequenta a Firenze, presso il caffè letterario «Le Giubbe Rosse» o all'interno della redazione della rivista «Solaria», con la quale prende a collaborare regolarmente. Tra gli interlocutori di quegli anni vanno ricordati Vittorini, Gadda, Landolfi, Bonsanti, Quasimodo e soprattutto Gianfranco Contini, allora giovane filologo e critico militante, tra i primi e più sensibili interpreti della poesia di Montale. È del '33 l'incontro con Irma Brandeis, giovane dantista americana in visita a Firenze per ragioni di studio, lettrice degli *Ossi di seppia*: a questa figura, più tardi rappresentata col nome di Clizia, sono dedicate *Le occasioni*, seconda e rivoluzionaria raccolta di versi, edita nel 1939, il cui impatto sui lettori più avveduti è tale da imporre l'autore come figura centrale della scena letteraria del tempo. Sempre nel '39 Montale si trasferisce in una nuova casa con Drusilla Tanzi (la «Mosca» delle ultime raccolte), a lungo sua compagna: nei mesi precedenti Montale era stato licenziato dal Gabinetto Vieusseux, colpevole di aver rifiutato la tessera del partito fascista. Disoccupato, per mantenersi deve affiancare un'attività di traduttore, soprattutto dall'inglese e dallo spagnolo, alle collaborazioni con riviste letterarie e artistiche fiorentine. Trascorre gli anni della guerra nel capoluogo toscano (dove, durante l'occupazione tedesca, ospita Carlo Levi e Umberto Saba); ma è a Lugano, in Svizzera, che riesce a stampare le poesie clandestine di *Finisterre* (1943, riedite, con aggiunte, nel '45 a Firenze), ideale prolungamento delle *Occasioni*, poi confluite nel terzo libro, *La bufera e altro*.

Finita la guerra, si apre per Montale una breve stagione di impegno politico, prima nelle file del Comitato di Liberazione Nazionale e poi nel Partito d'Azione; fino al '46 dirige il quindicinale «Il Mondo». Presto però Montale abbandona la politica attiva, verificata l'impossibilità per una prospettiva liberale, laica e illuminista, di imporsi nello scenario italiano, dominato da due schieramenti contrapposti, la Democrazia cristiana e il Partito comunista (rispettivamente la chiesa 'nera' e 'rossa' cui allude polemicamente una poesia della *Bufèra*, *Piccolo testamento*). A partire dal '48 Montale si trasferisce a Milano, assunto in qualità di redattore al «Corriere della Sera». Sulle pagine del giornale milanese pubblica nel corso degli anni molti interventi, prevalentemente di argomento letterario, ma anche recensioni musicali (raccolte nel libro postumo *Prime alla Scala*, 1981) e reportage dall'estero (poi riuniti in un volume dal titolo *Fuori di casa*, 1969). Nel '49 Montale incontra la scrittrice Maria Luisa Spaziani, ispiratrice, col nome di «Volpe», di alcune sensuali liriche della *Bufèra* e *altro*: la terza raccolta poetica esce nel '56, e segna la definitiva affermazione di Montale presso la critica e le istituzioni culturali nazionali. A pochi mesi di distanza dalla *Bufèra* appare *Farfalla di Dimard*, raccolta di racconti brevi: dalla fine degli anni Cinquanta in poi la vocazione lirica montaliana sembra affievolirsi, soppiantata dal richiamo della prosa creativa (oltre alla *Farfalla*, le *Trentadue variazioni*, 1973), e dal ritmo intenso della scrittura giornalistica e saggistica – quest'ultima dispiegata nel volume di interventi critici *Auto da fè* (1966).

Nel 1971 Montale intraprende a sorpresa una nuova stagione poetica, dotata di caratteri autonomi: esce *Satura*, volume che si apre con gli *Xenia*, canzoniere in memoria della figura di «Mosca», ossia Drusilla Tanzi (Montale la sposa nel '62, un anno prima della sua morte), ma prosegue con liriche di taglio satirico e di impianto diaristico, dallo stile assai diverso da quello delle prime tre raccolte. Tale fase prosastica prosegue e si intensifica con le opere successive, *Diario del '71 e del '72* (1973), *Quaderno di quattro anni* (1977), intervallate nel 1975 da un *Quaderno di traduzioni* (in parte già edito nel 1948), con versioni da poeti stranieri, da Shakespeare a Kavafis (nel 1976 esce un'importante raccolta di saggi critici, *Sulla poesia*). Caratteri leggermente diversi presenta l'ultima raccolta, *Altri versi* (1980), pubblicata nell'anno in cui i filologi Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini danno alle

stampe *L'Opera in versi*, monumentale edizione critica della lirica montaliana. Montale muore a ottantacinque anni, nel 1981. Senatore a vita dal '67, nel '75 aveva vinto il premio Nobel per la letteratura, consacrazione del suo status di classico del Novecento italiano.

## 2. Gli «Ossi di seppia»

La produzione poetica montaliana può essere suddivisa in due fasi. Dagli esordi, negli anni Venti, fino alla terza raccolta poetica, *La bufèra e altro* (1956), Montale lavora a un ambizioso progetto di lirismo tragico, costruito su un'identità poetica problematica ma integra, e su uno stile sempre alto, capace di esprimere radicali novità contenutistiche e antropologiche attraverso una tessitura formale spesso sorprendente ma sempre solida e sostanzialmente rispettosa della tradizione. Dopo una fase di silenzio poetico, inizia con *Satura* (1971) una stagione senile, di breve durata ma assai prolifica, all'insegna di una poesia comico-realistica, privata del 'sublime', e cioè contraddistinta da una forma diaristica e da un abbassamento prosastico, che riguarda non solo i temi e la struttura dei testi ma anche la fisionomia dell'io lirico montaliano. La distinzione tra una stagione di lirismo alto e tragico e una comica e ostentatamente prosaica evidenzia un netto cambiamento di poetica, e lo situa tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, in corrispondenza con l'avvento in Italia di una moderna società di massa. Tuttavia la prima e la seconda fase di Montale non sono monolitiche, e presentano un proprio significativo sviluppo interno. In particolare *Ossi di seppia*, *Le occasioni* e *La bufèra*, le raccolte della prima e certo più importante poesia montaliana, manifestano caratteri autonomi e spiccate peculiarità formali; ma anche le raccolte senili (*Satura*, *Diario del '71 e del '72*, *Quaderno di quattro anni*, *Altri versi*) si possono leggere nel segno del progressivo approfondimento di una vena diaristica e informale.

Per quanto riguarda il primo e più alto Montale, il tono fermo e oggettivo che lo caratterizza è già stabilito nella raccolta d'esordio, gli *Ossi di seppia*. Pubblicati dalle edizioni di Gobetti nel 1925 e ristampati nel 1928 con l'aggiunta di sei importantissime liriche, gli *Ossi* rappresentano la sintesi originale di influenze culturali plurime. Innanzitutto si ritrova nel libro il

repertorio essenziale della lirica moderna, in gran parte desunto (come dimostra il già citato *Quadrerno genovese*) dalla lettura diretta di molti maestri del Simbolismo francofono (in particolare Verlaine, ma anche i belgi Jammes e Maeterlinck), oltre che di Pascoli e d'Annunzio, influenti anche sul piano del linguaggio. Montale resterà sempre fedele alla tensione della lirica moderna verso un significato assoluto delle cose, da cogliere in forme sintetiche, oltre la mera apparenza del reale. Tuttavia la figuratività e l'immaginario simbolisti, particolarmente evidenti nei testi di *Accordi* (liriche giovanili quasi interamente escluse negli *Ossi di seppia*), vengono filtrati attraverso l'esperienza di movimenti novecenteschi come il crepuscolarismo di Gozzano, l'espressionismo particolare di Sbarbaro o il futurismo-liberty di Govoni e Palazzeschi, tutti però reinterpretati grazie a una stilizzazione molto originale.

Nel corso dei primi anni Venti la base moderna della cultura letteraria montaliana si arricchisce di un importante ingrediente classicistico, frutto dell'incontro con gli intellettuali di «Primo tempo» e della «Ronda». Il contatto con personalità del calibro di Gobetti, Solmi ed Emilio Cecchi consente a Montale di assorbire l'influsso di un umanesimo moderno, laico, di respiro europeo, legato a valori di decoro etico e formale. Viene da questi ambienti una lezione di maturità e senso della tradizione, decisiva nel ricordare l'autocritico stilistico che è proprio del classicismo alla viva tensione morale che traspare dalle letture filosofiche montaliane. Infatti i contenuti metafisici degli *Ossi di seppia* devono molto alla dottrina del russo Lev Šestov, di impostazione esistenzialista, e a Étienne-Émile Boutroux, pensatore 'contingentista', secondo il quale il 'miracolo' delle libere scelte individuali può contrapporsi alla 'necessità' che regola le leggi del mondo naturale.

Una qualità strutturale degli *Ossi di seppia* è la capacità di collegare i termini di una cultura filosofica e letteraria composita all'interno di un unico, vasto campo metaforico, legato ai tratti fisici del paesaggio ligure: il mare, l'aridità della pietra, l'incombere opprimente del sole e dell'estate. Presenti in quasi tutti i testi, le simbologie marine costituiscono il motivo unificatore dell'opera, come tale esplicitato fin dal titolo: l'immagine degli «ossi di seppia» è ricavata da d'Annunzio, che l'aveva adoperata in *Alcyone* come emblema splendente di una natura celebrata in tutta la sua pienezza. Nel riprendere il

motivo alcionico, Montale lo rovescia di segno, traendone la metafora di una soggettività alla deriva, frantumata, irrimediabilmente scissa dalla realtà circostante e dalla vita stessa nel suo fluire indifferenziato. Agli antipodi dell'euforia dannunziana, l'io lirico montaliano si rifà piuttosto all'esclusione e allo spaesamento espressi a suo tempo dalla soggettività crepuscolare, e ancora più precisamente alla condizione di atonia e inettitudine cantata da Sbarbaro in *Pianissimo*. Rispetto a quei modelli, però, il sentimento di estraneità a se stesso e agli altri percepito dall'io lirico assume una nuova centralità, diventando il tema principale dell'opera, come dichiara esplicitamente Montale in una sua *Intervista immaginaria*: «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». Del tutto originale è poi l'intensità verbale della negazione montaliana, per cui cataloghi di oggetti quotidiani e situazioni comuni (talora di derivazione crepuscolare) ritornano negli *Ossi*, ma investiti di una nuova e più assoluta valenza emblematica, che conferisce ai referenti prosaici uno spessore conoscitivo che li esalta: «Spesso il male di vivere ho incontrato: / era il rivo strozzato che gorgogliava, / era l'incartocciarsi della foglia / riarsa, era il cavallo stramazzone». Collegati organicamente alle suggestioni dell'aspro paesaggio delle Cinque Terre, i motivi privilegiati dell'aridità vitale, del frantumato e dello scarto trascendono quindi l'esperienza privata dell'io per farsi emblemi di una crisi che grava su tutti gli uomini. La poesia può esprimerne i sintomi, ma non superarla: «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe / ... / Non domandarci la formula che mondi possa aprirti / ... / Codesto solo oggi possiamo dirti: / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo». Come si vede, messaggi di insensatezza e passività sono tradotti in termini metaforici essenziali, ma intellettualmente solidissimi, irriducibili al linguaggio simbolista, al lamento crepuscolare o al caos delle avanguardie: in questo modo l'insufficienza esistenziale sperimentata dall'io empirico si traduce in una voce poetica spoglia, consapevole dei propri limiti, ma gnoseologicamente forte, integra, a tratti persino eloquente (sia pure negatrice e antiaccademica: una «controeloquenza», come la definisce lo stesso Montale).

Gli *Ossi di seppia*, aperti da una lirica introduttiva (*In limine*), sono divisi in quattro parti, scandite da una precisa logica narrativa: il racconto del per-

corso di formazione compiuto dall'io lirico, da una iniziale perdita di identità alla conquista finale di una posizione matura ed eticamente stabile. Immagini naturalistiche di scacco e negatività affiorano lungo tutta l'opera, ma sono particolarmente concentrate nella seconda sezione, che dà al libro il titolo e il tono. Preceduti da una prima sezione intitolata *Movimenti*, contraddistinta dalla ricerca (fallimentare) di un accordo tra l'io e il mondo, gli *Ossi di seppia* (seconda sezione, nella quale figurano molti dei testi più importanti e famosi della raccolta) offrono al lettore un vasto catalogo di cose, paesaggi ed eventi: si tratta del referto oggettivo dell'avvenuta separazione tra un universo di «triti fatti», irrelati e incomprensibili, e l'io che lo contempla a distanza, incapace di riconoscersi in esso. La vitalità della natura risulta peraltro solo apparente, insidiata com'è da una inesorabile consumazione interna, o dall'esplosione di catastrofi improvvise del paesaggio: la realtà fenomenica esprime segnali di indifferenza e atonia, se non di disgregazione e di morte. Solo 'miracolo', in questo universo retto da leggi deterministiche, è appunto la rivelazione improvvisa del nulla che vi soggiace: 'miracolo' che può realizzarsi in circostanze eccezionali, ma solo per chi, come il poeta, manifesta il coraggio intellettuale di affrontare la verità negativa che si dispiega. Alla compattezza ideologica della sezione corrisponde una omogeneità strutturale altrettanto spiccata: prevalgono testi brevi e densissimi, veri e propri congegni conoscitivi (così li ha definiti la critica), costruiti sulla giustapposizione tra immagini concrete e rapide formulazioni intellettuali. Presenta invece un andamento più disteso la sezione successiva, *Mediterraneo*, sorta di poema in nove movimenti in cui l'io lirico segna il suo definitivo distacco dal mare, visto come elemento paterno e dionisiaco (ricco di ebbrezza e di vitalità), patria un tempo 'sognata', ora invece rifiutata in nome di una scelta etica cui corrisponde metaforicamente il desiderio di radicamento sulla terraferma («Mia vita è questo secco pendio, / ... / questa pianta / che nasce dalla devastazione / e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa / fra erratiche forze di venti»). La quarta sezione, *Meriggi e ombre*, finisce sostanzialmente col ribadire la scelta di una esistenza fallimentare, vissuta però «senza viltà», con fermezza, in piena lucidità intellettuale. Alla protesta contro il cosmo si somma, nei testi più recenti del libro, un invito alla fuga

rivolto a una misteriosa interlocutrice, oggetto di una possibile salvezza: tema e personaggio che verranno sviluppati negli anni successivi.

Alla secca negazione che è il principale contenuto ideologico degli *Ossi di seppia* non corrisponde affatto un'analoga contestazione a livello formale. In sintonia con la sua scelta di un lirismo tragico, di stile uniformemente elevato, Montale opta per un registro sostenuto, decoroso anche nei momenti di maggior prosasticità: pertanto resistono molte regole tradizionali, anche nella metrica, che oscilla tra un uso moderato del verso libero e il ricorso a misure canoniche, magari sottilmente contraddette. In generale, le scelte metriche degli *Ossi* si prestano al servizio di un discorso di tipo raziocinante e narrativo (di qui l'impiego di una sintassi robusta, senza effusioni), ma sempre «musicale», come lo definisce l'autore, cioè capace all'occorrenza di accensioni liriche: di modo che, per esempio, serie di endecasillabi perfetti e scattanti possono inciampare all'improvviso in falsi endecasillabi, ipermetri o ipometri. Stesso discorso per le rime, più volentieri al mezzo e imperfette che canoniche: ma comunque presenti, e responsabili della solida struttura di un discorso poetico solo apparentemente scarno e disinvolto. Qualche licenza in più si rinviene semmai nella gestione del lessico. Il plurilinguismo degli *Ossi*, fondato su basi pascoliane e dannunziane, risulta aperto e generoso, rivelandosi capace di spaziare dal vocabolario tecnico a quello letterario, dalle voci regionali a quelle più saggistiche. Il criterio che determina le scelte lessicali di Montale, qui e altrove, è quello dell'esattezza definitoria, della massima aderenza agli oggetti poetici chiamati in causa, senza censure per termini aulici o settoriali, purché appropriati. A ciò si aggiunge il gusto montaliano per le parole plastiche, foncicamente dense e semanticamente energiche, in linea con una tradizione espressionista che da Dante (molto presente già in questa prima raccolta, come poi nelle due successive) arriva agli scrittori legati alla rivista «La Voce», contemporanei del giovane Montale. Nel complesso, si delinea già con gli *Ossi di seppia* una caratteristica strutturale che sarà di tutto il primo Montale: la tendenza a coordinare un conservatorismo formale di base col rinnovamento profondo di temi e strutture della poesia italiana.





### 3. «Le occasioni»

Sebbene calate nella consueta ambientazione ligure, le liriche aggiunte alla seconda edizione degli *Ossi di seppia*, pubblicata nel 1928, sono già fortemente orientate verso il clima formale e ideologico che caratterizza *Le occasioni* (1939), seconda raccolta poetica di Montale. Da una parte un testo come *Incontro* presenta una figura femminile dalle virtù speciali, e per questo investita dall'io di una precisa funzione di guida morale (secondo una fenomenologia che si preciserà nelle *Occasioni*); dall'altra *Arsenio* descrive un personaggio lirico, evidente *alter ego* dell'autore, posto di fronte alla vertiginosa e fulminea consapevolezza del «delirio d'immobilità» che costituisce la sua vita: per un istante sembra però manifestarsi nel paesaggio «il segno d'un'altra orbita», ovvero l'accesso a un'esistenza diversa e libera, non più ancorata alle leggi della necessità.

*Arsenio* pone in fondo agli *Ossi* quello che sarà il tema specifico delle *Occasioni* (con importanti conseguenze anche sulle raccolte successive): il manifestarsi cifrato e folgorante del senso profondo delle cose, colto attraverso *attimi* in cui singoli oggetti o eventi si rivelano come 'occasioni' che consentono, appunto, di realizzare una scoperta esistenziale assoluta e vertiginosa. Al 'miracolo' degli *Ossi*, testimonianza puramente negativa dell'insignificanza del reale, subentra nelle *Occasioni* una più sottile rivelazione di tipo epifanico, che disvela il senso nascosto delle cose, secondo un procedimento desunto dal romanzo europeo coevo: la trafila dei «triti fatti» descritti negli *Ossi* si coagula intorno a pochi densissimi frammenti di realtà carichi di significato. Che segnalino elementi di alterità positiva, o che confermino il referto negativo degli *Ossi*, le *epifanie* svolgono un ruolo conoscitivo fondamentale: l'io lirico delle *Occasioni* ha il compito di decifrare il contenuto di verità sedimentato in oggetti, sensazioni o ricordi che nascono dal mondo fenomenico, ma lo trascendono e talvolta lo negano. Rivolto prevalentemente all'indagine delle folgoranti 'occasioni' di chiarezza, vissute al presente o strappate al passato, il secondo libro di Montale organizza buona parte delle sue scelte contenutistiche e formali attorno alla struttura frammentaria e accidentata della esperienza di conoscenza che si realizza attraverso brevi folgorazioni, momenti di illuminazione. Ciò implica una significativa modificazione delle

coordinate formali degli *Ossi di seppia*, basate sull'atonia e sull'immobilità: partendo da una percezione discontinua del mondo, il secondo libro propone una stilizzazione e una figuratività 'dinamiche', che, senza ripudiare il lirismo alto e tragico del primo libro, lo rielaborano in una sintesi altrettanto tesa, ma più originale e più moderna.

In primo luogo si rafforza con *Le occasioni* il carattere plastico e oggettuale della poesia montaliana. Da un lato viene meno quello che Montale definisce il «commento», ovvero quelle parti di discorso filosofico e morale che rendono omogeneo, chiaro e a volte perfino didascalico il senso delle liriche degli *Ossi*. Nel secondo libro cade ogni riflessione esplicita, aumenta il non detto, si infittiscono i riferimenti privati (del resto molte poesie si presentano come dialogo a distanza tra un 'io' e un 'tu' biograficamente definiti). Ma ciò che più conta è che nelle *Occasioni* ogni contenuto psicologico ed emotivo viene reso attraverso la pronuncia secca di dati concreti, senza indicazioni contestuali e chiarimenti di nessun tipo. Nelle *Occasioni* le cose enunciate rimandano essenzialmente a se stesse, non senza rischi di enigmaticità: del resto, esprimere l'oggetto poetico e tacere ciò che lo circonda e lo precede è precisamente il nucleo della poetica delle *Occasioni*, secondo una importante dichiarazione d'autore. Ciò avviene in perfetta sintonia con la teoria del poeta anglosassone Thomas S. Eliot sul «correlativo oggettivo», per cui la formulazione esatta di «una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi» sarebbe il solo modo di «esprimere emozioni in forma d'arvet». Anche per Montale il poeta deve lavorare le singole poesie come oggetti, «accumulandovi d'istinto sensi e soprassensi», sino a farne il correlativo esatto della propria esperienza interiore.

Il rilievo semantico conferito ai frammenti di esperienza (non sempre tratti dal mondo naturale, come di preferenza negli *Ossi*, ma spesso desunti dal mondo privato dell'io lirico) si appoggia a sua volta a una tecnica espressiva che risulta metonimica più che metaforica: infatti nelle *Occasioni* lo sguardo dell'io non cerca somiglianze tra cose e ambiti diversi (come tende a fare la poesia simbolista, e come succede a volte negli *Ossi*), ma isola ciò che conta da ciò che non ha valore. Di fatto, molte poesie delle *Occasioni* si concentrano – metonimicamente – sulla resa di dettagli apparentemente inessenziali, scurando di collegarli al resto dell'esperienza che li ingloba. D



insomma nella raccolta una sensibilità frammentaria, che insiste sulla discontinuità dello spazio e del tempo: di qui il carattere istantaneo delle epifanie delle *Occasioni*; di qui il frequente ricorso di Montale alle strutture sintattiche dell'elenco e dell'ellissi, che esprimono i segni e li accumulano in serie, tacendo l'intero; di qui, più in generale, lo strutturarsi di molti testi attorno all'enunciazione caotica di oggetti ed eventi, di per sé prosaici, ma investiti di valore assoluto. Proprio la forte carica emblematica affidata a «barlumi» e frammenti fa sì che l'enunciazione dei dati sensibili risulti inseparabile dalla loro interpretazione intellettuale e sentimentale, la quale peraltro, a differenza di quanto accade negli *Ossi*, non viene quasi mai esplicitata.

Attraverso l'uso delle epifanie e dei «correlativi oggettivi» Montale si allinea alle tecniche e alla poetica della grande letteratura modernista europea (Eliot, ma anche Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound). È però esclusiva invenzione montaliana il misterioso personaggio femminile che ha ruolo di protagonista in molte liriche delle *Occasioni*, e che nella *Bufèra* prenderà il nome di Clizia. Rappresentata come un uccello o un angelo, dapprima fragile e inafferrabile, poi sempre più forte, coraggiosa, consapevole di se stessa e del proprio potere, Clizia finisce con l'assumere, nelle ultime liriche del libro, il carattere di una figura salvifica, capace di difendere l'io lirico dalla barbarie della storia e in particolare dalla minaccia della incipiente guerra nazifascista. Nella donna-angelo delle *Occasioni* si riassume visibilmente una lunga tradizione lirica di idealizzazione femminile (a partire dallo stinovo e da Dante); non meno evidente è il suo incarnare i valori ideologici ed etici dell'umanesimo europeo e più precisamente della cultura grande-borghese nella quale Montale si identifica dai tempi di *Stile e tradizione*. Ma i caratteri platonici e idealizzati di Clizia sono inseparabili dagli attributi realistici («lo parto sempre dal vero, non so inventare nulla» dichiara Montale a proposito della genealogia della donna-angelo, e della sua poesia in generale): le folgoranti apparizioni cliziane sono sempre ambientate in paesaggi quotidiani, e collegate a spunti e dati precisi, talora legati alla fisionomia concreta di Irma Brandeis, ispiratrice di questa figura salvifica. Preziosa e quotidiana, umana e divina, cosmica e terrestre, Clizia rappresenta l'immagine più precisa della lirica delle *Occasioni*, e insieme una sorta di personificazione della poetica dell'epifania che è al centro dell'opera.

Per quanto Clizia giochi un ruolo fondamentale nell'assetto ideologico del libro, dal punto di vista strutturale *Le occasioni* sono costruite sulla falsariga degli *Ossi*: una lirica introduttiva anticipa i temi principali del libro, che poi sdipana un suo filo narrativo lungo quattro sezioni, ciascuna dotata di una sua peculiare architettura testuale. La vicenda raccontata dalle *Occasioni* – in sostanza non meno romanzesca di quella elaborata negli *Ossi* – comincia nella prima sezione, dove immagini di viaggi e paesaggi impressi nella memoria si alternano al confronto tra l'io e alcune memorabili figure di donne. Questi ritratti femminili, realistici ma pieni di *pathos*, avvicinano per temi e tecnica poetica alla seconda e più alta sezione: si tratta dei *Mottetti*, venti componimenti brevi (spesso bistrofici) che rinviano all'omonima forma, strutturalmente complessa, della musica polifonica sacra, contraddistinta dal canto simultaneo di due testi sovrapposti. I 'mottetti' ricordano per fisionomia formale e simmetria strutturale gli 'ossi di seppia' del primo libro, ma risultano ancora più densi, contratti e verbalmente eleganti: quasi tutti incentrati sul rapporto a distanza tra l'io lirico e Clizia, costruiscono nel loro complesso una sorta di 'romanzetto autobiografico': un canzoniere nel canzoniere, come è stato detto. Presenta invece testi lunghi la terza sezione, costituita dai tre *Tempi di Bellosguardo*, che è possibile leggere come una meditazione poetica unitaria, in cui l'io lirico si misura nuovamente col paesaggio, stavolta però caricandolo di implicazioni culturali evidenti (i colli fiorentini interpretati come simbolo di un umanesimo che la barbarie politica e l'approssimarsi della guerra mettono in pericolo). La quarta e ultima sezione fa i conti con molti dei temi emersi in precedenza, esponendoli come di consueto in modo intermittente e frammentario. Il passato si mescola al presente, la visione delle cose si intreccia al flusso dei pensieri; ritorna la Liguria degli *Ossi*, ma ora scheggiata, raggelata, trasfigurata in frammenti di oggetti, luoghi e situazioni private. Nel finale della sezione, e in particolare nel testo intitolato *Nuove stanze*, irrompe però una realtà storica, che annuncia la catastrofe collettiva della guerra: sola difesa saranno la chiarezza intellettuale e umanistica, la suprema dignità incarnate nella figura femminile che lampeggia negli ultimi testi della raccolta.

Straordinariamente innovative nella configurazione retorica e figurativa *occasioni* esibiscono, per quanto attiene ad altri settori stilistici, un att



mento tradizionalistico, che accentua il conservatorismo formale degli *Ossi* e lo spinge a volte a scelte classicistiche. La metrica, per esempio, si normalizza, smussando molte delle irregolarità cercate nel primo libro. Le misure di gran lunga più adoperate sono tutto sommato canoniche: l'endecasillabo, il settenario e un metro lungo, di tipo alessandrino-esametrico, presente nei componimenti di più solida tenuta narrativa. Ma la relativa regolarità metrica viene in parte contraddetta dalla sostanziale assenza di forme chiuse, e da una impaginazione grafica assai moderna, ricca di pause, dislivelli e spazi bianchi. Montale si pone insomma in continuità con la tradizione ma la rielabora in modo originale, ispirandosi a principi costruttivi più che a schemi prefissati. Qualcosa di simile avviene sul piano della lingua: *Le occasioni* riprendono il plurilinguismo degli *Ossi di seppia*, conservandone e anzi aumentandone la sostenezza stilistica; al tempo stesso, però, la selezione lessicale del secondo libro si apre con straordinaria generosità al mondo fisico e tecnologico moderno, includendo nuove zone di realtà contemporanea nell'area del dicibile poetico. Oggetti privi di tradizione lirica, come la petroliera, l'acetilene, il cronometro, la funicolare, il telegrafo, ecc., vengono enunciati con precisione, senza traccia di ironia, e anzi investiti delle più alte responsabilità simboliche e liriche. A metà tra operazione lessicale e strategia di significazione, il confronto dialettico tra lirica tradizionale e modernità continuerà nella *Bufera*, che in buona sostanza eredita l'architettura formale della seconda raccolta.

#### 4. «*La bufera*»

Scritte a ridosso della pubblicazione delle *Occasioni*, dal 1940 in poi, le liriche che formano la serie intitolata *Finisterre* (riferimento alla località di Finistère, sulla costa bretone, ma anche allusione all'apocalisse – dal latino «Finis Terrae» – della guerra mondiale) vengono pubblicate come opera autonoma, prima in Svizzera, nel '43, e poi, con aggiunte, a Firenze nel '45. In esse ritorna, protagonista di testi brevi e densissimi, la donna salvifica e benigna già al centro di molte delle poesie delle *Occasioni*, e in particolare di *Nuove stanze*. «Esperienza petrarquesca» di particolare concentrazione e chiusura formale, ma anche 'appendice' al secondo libro, *Finisterre* confluisce nel '56

nella compagine della *Bufera*, a sottolineare la netta continuità formale e ideologica che lega la seconda raccolta montaliana alla successiva, quasi un approfondimento critico e una verifica in chiave intersoggettiva della poetica delle *Occasioni*.

Data la forte omogeneità formale delle *Occasioni* e della *Bufera e altro*, la sola novità visibile del terzo libro riguarda la selezione dei temi. A partire da quelli di *Finisterre*, molti testi della terza raccolta poetica montaliana sono infatti incentrati su episodi storici: la seconda guerra mondiale (la «bufera» del titolo, protagonista assoluta della prima parte del libro), ma anche fatti di cronaca di diverso rilievo, l'«altro», in cui pubblico e privato si mescolano continuamente. Caratteristica peculiare dell'opera è dunque la tendenza alla trasfigurazione lirica della storia collettiva, dimensione che le prime due raccolte poetiche di Montale avevano talora sfiorato, ma sostanzialmente eluso. L'influenza del Neorealismo e, più in generale, il rinnovamento tematico della lirica italiana del dopoguerra spiegano in parte lo spazio che *La bufera* riserva agli anni del regime (con la registrazione puntuale della visita fiorentina di Hitler, nel '38), ai bombardamenti, alla Liberazione, alle speranze del biennio 1945-46 (gli anni dell'impegno politico di Montale), fino all'irridirsi del quadro politico italiano negli schemi della guerra fredda, con la delusione che ne consegue per chi, come l'autore, aveva creduto alla possibilità di una repubblica laica e liberale. All'apertura verso la storia e la cronaca corrisponde un allargamento lessicale: il vocabolario poetico montaliano sembra accentuare la sua apertura plurilinguistica, includendo nuovi scampoli di terminologia settoriale e tecnica, e increscendo un poco l'omogeneità timbrica delle *Occasioni*. Tuttavia, come la configurazione stilistica della *Bufera* resta uniformemente alta e tragica, così permangono e si estende a tutta la raccolta la strategia figurale stabilita tra le ultime poesie delle *Occasioni* e *Finisterre*: la registrazione degli eventi esterni passa sempre attraverso il filtro delle vicende personali dell'io lirico, a loro volta legate a conflitti universali. Nella *Bufera*, accanto alla storia collettiva e prima ancora di essa, contano i fatti privati: i lutti familiari, i viaggi, ma soprattutto la trama amorosa, dispiegata secondo una sensibilità stalinovista, e più precisamente nello schema della *Vita nova* di Dante. Centrale è la contrapposizione tra un na-angelo come Clizia, ricalcata sulla Beatrice dantesca, e un'antagon



Antibeatrice, la «Volpe», pur sempre dotata di qualità angeliche, ma legata alla sfera dell'*eros*, della nuda biologia, alla dimensione terrena dell'esistenza. L'irruzione della storia, il frequente ricorso a personaggi lirici e figurazioni emblematiche, l'impiego di schemi strutturali di origine culturale, come quello della *Vita nova* dantesca, sono tutti sintomi della presenza, nella *Bufera*, di una decisiva componente allegorica. È questa l'altra novità dell'opera, meno evidente ma decisiva, sottesa a un mutato rapporto tra la serie dei dati sensibili e il loro valore metaforico. Negli *Ossi* oggetti di origine naturalistica vengono immediatamente tradotti in metafore; nelle *Occasioni*, per contro, amuleti per lo più privati vengono espressi nella loro enigmatica irrelatezza e lasciati alla libera interpretazione del lettore. Con *La bufera* dati e significato sono spesso collegati in un modo implicito e allusivo, che rinvia a una loro interpretazione ulteriore, decifrabile solo sulla base della cultura del poeta: ciò conferisce agli emblemi un valore tipicamente allegorico.

*La bufera e altro* (1956) comprende testi composti tra il 1940 e il 1954, suddivisi in sette parti, disposte secondo un ordine approssimativamente cronologico che allude a una evoluzione lineare di storia personale e storia collettiva. Le eccezioni alla sequenza cronologica sono però numerose e molto significative: la struttura del libro, che inizialmente avrebbe dovuto intitolarsi *Romanzo*, obbedisce in effetti a una precisa logica narrativa, più articolata rispetto alle raccolte precedenti. *Finisterre* apre *La bufera* esponendo alcuni temi (la guerra, il dialogo con Clizia, la morte della madre) destinati a tornare all'interno della seconda e della terza sezione, intitolate rispettivamente *Dopo* e *Intermezzo*, narrativamente interlocutorie, ricche di personaggi minori e percorse da fermenti prosastici. Segue una sezione dal titolo '*Flashes*' e *dediche*: testi di intonazione madrigalesca e amorosa, che ripresentano la temporalità fatta di attimi e le epifanie proprie dei *Mottetti*, ma calandole in contesti più consueti (spesso borghesi e internazionali), e con il correttivo di una sottile ironia, che in parte ridimensiona la carica tragica e spettacolare delle epifanie stesse. Il conflitto tra prosa del mondo storico e sopravvivenza di valori spirituali viene posto di nuovo, e in tutta la sua drammaticità, nella sezione successiva: le *Silvae* (ossia «Selve», genere della poesia latina contraddistinto da contenuti eterogenei) cominciano con l'investire Clizia della missione più impegnativa, non a caso ammantandola di terminologia religiosa e

di evidenti implicazioni cristologiche. Depositaria di supreme qualità intellettuali e morali, la donna-angelo ha il compito di distruggersi e salvare se stessa e tutti gli uomini: oltre i limiti della consolazione privata del poeta, si delinea la possibilità di una rinascita della civiltà dalle ceneri delle barbarie. Ma il colloquio con alcune care figure di morti, intervallato dal dialogo con Clizia, mina alla radice le speranze dell'io; d'altra parte, le liriche finali della sezione coincidono con la rinuncia alla donna-angelo, ormai sentita come irraggiungibile, e con l'adesione a una prospettiva opposta, terrestre. Il divino che prima era posto nell'oltretcielo di Clizia viene ora ravvisato negli strati bassi della vita, là dove vivono le nuove allegorie di Montale: il gallo cedrone e l'anguilla, protagonisti delle due ultime *Silvae*. I *Madrigali privati* (il madrigale è una forma lirica e musicale in uso sin dal Medioevo) confermano il passaggio dell'io a una dimensione passionale e vitalistica. La sezione ospita poesie dedicate a Volpe, sorta di Antibeatrice che, se da una parte riprende (non senza ironia) le implicazioni religiose di Clizia, dall'altra ne rovescia i tratti fisici e psicologici. Allo stesso modo in Volpe si rovescia e si infrange il mito cliziano della speranza «per tutti» («il dono che sognavo / non per me ma per tutti / appartiene a me solo»). E nel segno di un individualismo pieno di dignità si dispone anche l'ultima sezione del libro: le *Conclusioni provvisorie* (comprendenti *Piccolo testamento* e *Il sogno del prigioniero*) concludono il 'romanzo' della *Bufera* con la difesa dei valori politici e morali della cultura grande-borghese; difesa che è anche testimonianza estrema di una fede residuale nella tradizione umanistica, ciò che tiene acceso, prima che divenga cenere, il «tenue bagliore» della resistenza senza speranza al male. Calati in una precisa ambientazione storica – la guerra fredda tra 'chierici rossi' (lo stalinismo, il Pci) e 'neri' (il clericalismo conservatore, la Dc) – tornano i temi tipicamente montaliani del 'male di vivere' e della disarmonia tra io e mondo: il poeta si rappresenta come un recluso, oppresso da uno scacco che lo condanna «da sempre» e «senza un perché». Ma c'è una novità: la crisi dell'io, collegata al declino storico della civiltà borghese, non si lascia descrivere con gli strumenti dell'alta cultura umanistica: l'apocalisse dell'Occidente laico e illuminista difeso da Montale porta con sé anche la possibilità di esprimere, in chiave di lirismo tragico, un punto di vista critico-ne sul mondo. Per tornare a esistere, la poesia dovrà abbassare la propria



prendere atto della sua sconfitta definitiva: che è quanto accade a partire da *Satura*.

#### 5. «*Satura*» e i «*Diari*»: le ultime raccolte poetiche

Dal 1956 al 1963 Montale smette quasi del tutto di scrivere poesie: una scelta significativa, maturata mentre il paese, attraversato dal cosiddetto «miracolo economico», si trasforma definitivamente in una società di massa, e il consumo artistico si adegua alle esigenze intellettualmente mortificanti della nascente industria culturale. Dalla sua posizione umanistica e aristocraticamente conservatrice, Montale assiste alla rovina definitiva dei valori che aveva difeso e interpretato in versi, dagli *Ossi di seppia* alle *Conclusioni provvisorie* della *Bufera*.

Il ritorno alla poesia matura a partire dal '63, con la stesura di alcune liriche in ricordo di Mosca, la moglie appena scomparsa, rimpianta per la sua chiavovigenza «giudiziosa», la sua saggezza senza intellettualismo, per il suo gusto elementare per la vita. Ne risulta un piccolo canzoniere in due parti, dal titolo *Xenia* ('doni', in greco e latino: qui nel senso di offerta votiva alla moglie defunta), che certo attenua il lirismo tragico di *Ossi*, *Le occasioni* e *La bufera*, ma non lo stravolge e non lo smentisce, anzi lo tiene in vita, limitandosi a correggerlo attraverso un ulteriore abbassamento formale, e una immissione di autoironia che si riallaccia alle tendenze neorepulscolari e informali della lirica coeva (italiana ed europea).

Il passaggio a una stagione diversa avviene nel 1971, con la pubblicazione di *Satura*, che si apre proprio con le due parti di *Xenia*, ma prosegue con una terza e una quarta sezione, intitolate rispettivamente *Satura I* e *II*, composte in sostanza dal '68 in poi. Il titolo di *Satura* (nella forma latina, che deriva da *satura lanx*, «piatto pieno») allude alla varietà degli argomenti trattati, prima ancora che al taglio 'satirico' (pur evidente in molti testi), e segnala con precisione una delle novità strutturali dell'opera: la poesia montaliana, un tempo basata sulla selezione tragica dei temi e sulla tenuta monostilistica dei mezzi espressivi, opta adesso per una poesia comica e inclusiva, a tutti i livelli. Radicale è per esempio l'allargamento tematico, che coinvolge gli aspetti più disparati e prosaici della società contemporanea e della più banale

quotidianità borghese; inoltre, il poeta ama soffermarsi in maniera esibita sul rovesciamento parodico dei motivi tragici di un tempo, a cominciare dalle rivelazioni venute con le epifanie e dal colloquio coi morti. Ne deriva una puntuale, sarcastica rivisitazione della propria poesia trascorsa e del proprio passato in genere, che applica alla rovescia la vecchia poetica delle *Occasioni*: ora viene attenuata, ridicolizzata o taciuta la componente lirica e verticale dell'esperienza, mentre resta in primo piano il contesto, o il rovescio della poesia, cioè la prosa. Del resto, un forte abbassamento prosastico rappresenta la cifra stilistica di *Satura*: la caduta di tono è tale che gran parte delle nuove liriche assomigliano, per forme e contenuti, ad articoli in versi, a filastrocche, a epigrammi beffardi. Non essendo calati nella struttura organica di un canzoniere, i testi si offrono ora a una valutazione 'seriale', d'insieme, molto più che a letture isolate: sta nascendo una nuova poetica, caratterizzata da un uso dei versi meno controllato e stilisticamente più basso.

La rinuncia alla dignità stilistica dei primi tre libri è il segno che *Satura* esprime una resa definitiva della lirica alla volgarità del mondo massificato. La poetica dell'ultimo Montale si basa infatti sulla convinzione della impossibilità di un lirismo sublime al tempo della società dei consumi: lo stile tragico ha perso il suo pubblico, i suoi referenti, la sua ragion d'essere. Alla percezione di questo anacronismo Montale risponde con la scelta consapevole di una poesia minore, comica, basata sull'ironia e sul distacco. Se è vero che in essa resiste una certa propensione alla formula sapienziale e metafisica, è anche vero che vengono meno la tensione drammatica e l'evidenza oggettiva che erano solite sostenerla e rafforzarla. Del resto, in *Satura* risulta svuotato anche l'*ethos*, la carica morale del primo Montale, sempre pronto a distinguere il bene dal male, la salvezza dalla condanna: la società di massa ha annullato le differenze, sprofondando ogni cosa – letteratura compresa – in un composto fecale («La poesia e la fogna, due problemi / mai disgiunti»). Ecco allora che anche i termini opposti delle scelte morali ed estetiche si fondono in una sorta di «ossimoro permanente», di fronte al quale la posizione di Montale si riduce a «un rispettabile prendere le distanze: una visione del mondo contemporaneo dalle forti implicazioni scettiche e nichiliste, destinate peraltro a incupirsi nelle raccolte successive».



Dall'uscita di *Satura* alla morte, nel 1981, Montale scrive con cadenza quasi quotidiana: il risultato di questo esercizio sono le poesie del *Diario del '71 e del '72* (1973), del *Quaderno di quattro anni* (1977) e di *Altri versi* (per non parlare dei testi che compongono il *Diario postumo*, di controversa attribuzione, ma risalenti agli anni Settanta). Forma e contenuti di *Satura* vengono qui riproposti in forme ulteriormente radicalizzate; soprattutto si accentua il rifiuto di scansioni narrative e preoccupazioni strutturali, sottolineando dal ricorso esplicito alla formula del diario, e dalla scelta di disporre i componimenti nel loro mero ordine cronologico. L'apocalisse paventata ai tempi della *Bufera* si manifesta ora nella forma del «trionfo della spazzatura», come scrive Montale stesso; il mondo moderno si offre nella forma di un catalogo di merci ridicole, e non merita riscatto (grazie alle epifanie) ma solo frecciate satiriche. Succede spesso che lo sguardo del poeta si sposti dalla cronaca, o dalla chiacchiera culturale del presente, e si volga all'indietro, a temi e figure del passato – e spesso della poesia del passato, secondo il gusto della citazione autoparodica inaugurato da *Satura*: di solito per ironizzarli, rovesciarli, dissacrarli; a volte per celebrarli, con un tono dimesso che non impedisce il prodursi di una commozione autentica. È il caso di molte delle liriche di *Altri versi* dedicate a Clizia, ultimo grande risultato della poesia di Montale.

### 6. *Montale prosatore*

Intellettuale colto, lucido e assai autocosciente, Montale riconosceva di possedere un temperamento orientato «nel senso della lirica e della critica letteraria»: dualismo che da una parte sostanzia la sua poesia di consapevolezza tecnica e storica, dall'altro rende particolarmente acuta la sua saggistica letteraria e i suoi giudizi estetici. In effetti, nella produzione in prosa di Montale un posto di assoluto rilievo spetta proprio all'attività critica, praticata fin dai primi anni Venti ed esercitata con particolare acume non solo sulla letteratura, e in particolare sulla lirica, ma anche sulle arti figurative e sulla musica (del resto pittura e canto erano precisamente gli *hobby* coltivati in proprio dal poeta). Come critico, Montale non ha solo il merito di aver 'scoperto' e valorizzato precocemente autori come Svevo e Saba; più in generale gli vanno riconosciute doti indiscutibili di intuito, equilibrio e visione d'in-

sieme, dispensate peraltro in una forma chiara e oggettiva, priva di inutili tecnicismi, spontaneamente disposta al dialogo col lettore. Tali qualità di scrittura, già definite negli anni Trenta, all'epoca della collaborazione a prestigiose riviste letterarie come «Solaria» o «Letteratura», rimangono integre anche quando, a partire dal secondo dopoguerra, la critica diventa esercizio quotidiano, sulle pagine del «Corriere della Sera». Nell'ambito del «secondo mestiere», come Montale definiva la sua carriera giornalistica, vanno incluse anche riuscite minori, come i saggi di tema morale o culturale (molti dei quali riuniti in *Auto da fè*, 1966), e i reportage, con gli appunti di viaggio di tono mondano, raccolti in *Fuori di casa* (1969).

Più interessanti gli esiti conseguiti da Montale nella narrativa, con i racconti brevi della *Farfalla di Dinard*. Pubblicati sul «Corriere della Sera», selezionati e stampati in volume nel '56 (con nuove edizioni ampliate nel '60 e nel '73), i racconti in questione riprendono molti dei temi e delle situazioni trasfigurate in poesia, specialmente in quella cronologicamente prosa delle ultime sezioni della *Bufera*. Ciò che la lirica illumina per scori rapidi e concentrati ritorna in prosa adagiato in ritmi più distesi, rivisitato da una affettuosa ironia: un processo di abbassamento prosastico paragonabile per certi versi a quello che *Satura* applica al teso lirismo delle raccolte precedenti.

### 7. *La fortuna*

Montale viene oggi annoverato tra i classici della letteratura italiana di ogni tempo: per molti, il più importante poeta italiano del Novecento, e l'ultimo tra i maggiori a conservare un rapporto organico con quella tradizione lirica moderna che pure ha profondamente rinnovato. A un poeta tecnicamente così dotato e incisivo il consenso di lettori attenti e sensibili non è mai mancato: basti pensare alla cerchia dell'intellettualità gobettiana, o a Emilio Cecchi o, in particolare, a Sergio Solmi, sagace e precoce recensore degli *Ossi di seppia*. Tuttavia è con l'uscita delle *Occasioni* che la poesia di Montale attira l'attenzione dei protagonisti del dibattito critico degli anni Trenta e Quaranta (non senza equivoci sui presunti legami tra Montale e l'Ermetismo egemone): si misurano con l'interpretazione delle *Occasioni* autorevoli





preti come Alfredo Gargiulo, Giuseppe De Robertis, Carlo Bo e soprattutto Gianfranco Contini, amico di Montale e suo ascoltato consigliere.

A margine del successo di critica, l'impatto delle *Occasioni* sul pubblico dei poeti fu altrettanto forte. Dalla fine degli anni Trenta sino a tutti gli anni Cinquanta l'opera di Montale offre un'idea di lirica contemporanea che si muove in sintonia con la sempre più forte esigenza di oggettività diffusa nella letteratura di quegli anni. La poetica montaliana finisce con l'agire a più livelli, influenzando soprattutto sui giovani, ma anche su alcuni autori già affermati, come Saba e Quasimodo. In particolare, la configurazione stilistica delle *Occasioni* si impone non solo come innovativo modello formale, e in equilibrio tra lirismo epifanico e andamento prosastico; essa rappresenta anche e soprattutto la sintesi figurale di una nuova percezione del mondo, espressione di contenuti psichici e antropologici contemporanei. Il Montale delle *Occasioni* e di *Finis terre* svolge così un ruolo decisivo nell'agevolare la transizione della poesia italiana da una media metaforica e astratta a una metonimica e referenziale. Autori come Luzi, Sereni, Fortini desumono dalle *Occasioni* lo schema di un lirismo tragico e metafisico, fondato su una soggettività poetica critico-negativa, ma integra; altri, come Giudici, valorizzano la componente crepuscolare e impressionista di Montale, anticipata dagli *Ossi di seppia* e poi ribadita dalle poesie senili.

L'affermazione di schemi montaliani presso le generazioni poetiche successive viene consolidata dalla ricezione della *Buferra*, che peraltro matura quando nella figura di Montale già si riconosce la parte più avanzata della borghesia italiana, a cominciare dall'accademia, che inizia a studiarlo sistematicamente. Lo spessore allegorico della *Buferra*, il suo fare i conti con la realtà esterna attraverso evidenti mediazioni culturali e politiche chiariscono la posizione storica dell'esperienza di Montale: si capisce finalmente che la sua autentica famiglia poetica è quella che egli stesso definiva 'metafisica', fondata da autori come Baudelaire e Browning e ripresa da interpreti moderni come Eliot, specie quello dei *Quattro Quartetti*. Si tratta di una poetica plastica e oggettuale, razionalmente e intellettualmente strutturata, dunque lontana da ogni forma di vaghezza ermetica o di 'lirica pura'; ma al tempo stesso quella di Montale è una posizione polemica nei confronti della pretesa neorealista di una poesia immediata e prosastica, che svaluta la bel-

lezza in nome della verità. E infatti alcuni lettori di area marxista, come Carlo Salinari, si mostrarono diffidenti verso il conservatorismo elitario e pessimista del Montale postbellico; ben più raffinata, negli anni successivi, la critica dell'ideologia montaliana svolta da interpreti come Pier Paolo Pasolini e soprattutto Franco Fortini, e da critici come Umberto Carpi e Romano Luperini.

Dagli anni Sessanta in poi, all'indebolirsi del progetto poetico montaliano e alla crisi del suo fascino presso i poeti giovani corrisponde l'incremento dell'analisi critica e filologica, tuttora condotta a ritmi molto intensi. Particolarmente numerosi i sondaggi di tipo formalista (intrapresi da Contini e rilanciati dagli strutturalisti) e gli studi sulle fonti del linguaggio poetico montaliano, legati soprattutto a lettori come Pietro Bonfiglioli, Pier Vincenzo Mengaldo, Gilberto Lonardi e Luigi Blasucci: contributi diversi, ma tutti concordi nel rivendicare la centralità di Montale nel canone poetico del Novecento. L'uscita di *Satura*, che pure deluse molti di coloro che avevano amato l'esistenzialismo tragico degli altri libri, non ha stravolto questa impostazione, che anzi gli studi degli ultimi decenni hanno sostanzialmente confermato: la presenza di un Montale comico e dimesso ha semmai accentuato la percezione della sua estraneità alla tradizione simbolista, avvicinando la sua produzione più tarda agli esiti della lirica informale degli anni Sessanta e Settanta.

