

Claudia Crocco

La poesia italiana del Novecento

Il canone e le interpretazioni

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229

00186 Roma

telefono 06 42 81 84 17

fax 06 42 74 79 31

Siamo su:

www.carocci.it

www.facebook.com/caroccieditore

www.twitter.com/caroccieditore



Carocci editore

serpeggia nelle mie vene il pensiero
della carne, il presagio

dell'amara dolcezza,
che so che ti farà i begli occhi chiudere
come la morte.

Montale e il canone poetico del Novecento

3.1

È ancora possibile la poesia?

Quando Eugenio Montale (1896-1981) muore è stata pubblicata da poco *L'opera in versi* (Einaudi, 1980), che ne completa la canonizzazione. In Italia è la prima volta che viene fatta un'edizione critica di tutte le poesie di un autore ancora vivente; a curarla sono Gianfranco Contini (1912-1990) e Rosanna Bettarini (1938-2012). Montale contribuisce al lavoro: chiarifica il senso di testi risalenti a sessant'anni prima, scrive nuovi versi, a volte dà informazioni non affidabili su quelli più famosi. Il premio Nobel gli è già stato assegnato da sei anni. La sua opera ha costituito un termine di confronto ineludibile per almeno due generazioni di poeti. Nel discorso pronunciato nel 1975 all'Accademia di Stoccolma, poi trascritto con il titolo *È ancora possibile la poesia?*, dichiara impossibile continuare a scrivere poesie che non siano «produzione, cioè [...] manufatti sottoposti alle leggi del gusto e della moda» (Montale, 1997, p. 13).

Nelle scuole si insegna, ancora oggi, che Montale è il più grande poeta italiano del secolo scorso, e che contribuisce a definire un'idea di poesia contemporanea. Senz'altro questa è un'approssimazione critica; allo stesso tempo, non si tratta di un errore. Visto da oggi, Montale incide sul canone più di chiunque altro: con i primi tre libri crea un modello di lirica alta e tragica, ma alternativa a quella del postsimbolismo ermetico; rielabora la tradizione precedente tenendo conto delle contemporanee esperienze del modernismo europeo. Il suo esempio diventa centrale per la poesia italiana. All'inizio degli anni Settanta annuncia come inevitabile l'approdo a una poesia desublimata, in cui comico e tragico sono mescolati: i suoi testi da *Satura*

in poi vanno tutti in questa direzione. Il quarto libro e il discorso del Nobel, nel primo quinquennio degli anni Settanta, inaugurano un cambiamento decisivo nel campo poetico contemporaneo. Per questi motivi, la lettura delle sue opere e la valutazione del suo percorso poetico influiscono sull'interpretazione di tutta la poesia dell'ultimo secolo.

3.2

Ossi di seppia

I primi versi scritti da Montale, fino a *Ossi di seppia*, mostrano che la voce poetica più importante del Novecento ha attraversato varie fasi, prima di definirsi così come la conosciamo. Le influenze letterarie iniziali sono eterogenee: gli autori modernisti italiani di inizio secolo (soprattutto Sbarbaro e Gozzano); il simbolismo francese (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine); le opere di D'Annunzio (soprattutto *Alcyone*); la poesia di tradizione ligure. Anche gli studi musicali in quegli stessi anni incidono sui primi sforzi poetici, soprattutto sulle poesie di *Accordi* (pubblicate su "Primo tempo", 2, 1922). Di questi primi testi soltanto *Corno inglese* confluisce in *Ossi di seppia*: non a caso, nei versi finali il cuore vi è definito uno «scordato strumento». Abbandonata presto l'idea di poesia come descrizione evocativa di un mondo naturale misterioso, nel primo libro di Montale è rintracciabile anche la delusione che ne consegue¹.

Ossi di seppia viene pubblicato nel 1925 presso Gobetti; quindi nel 1928 dall'editore Ribet, con sei nuovi testi. La raccolta comprende una poesia di apertura, *In limine*, più quattro sezioni (*Movimenti*; *Ossi di seppia*; *Mediterraneo*; *Meriggi e ombre*). Spesso al centro delle poesie c'è un confronto fra io lirico e paesaggio, nel quale si inserisce una riflessione sulla non corrispondenza fra individuo e natura o sul senso dell'esistenza umana. Questa non è una novità: a partire da Petrarca, fino a Pascoli e D'Annunzio, situazioni simili sono canoniche. Il soggetto di *Ossi di seppia* conserva molte coordinate di questa tradizione, ad esempio nella descrizione dello sfondo (la riviera ligure), che è certamente in debito con D'Annunzio. Tuttavia alcune sue caratteristiche sono decisamente più moderne.

1. Ad esempio, in *Fine dell'infanzia*, uno dei testi più lunghi della raccolta.

Espressioni come «il mal di vivere», «l'anello che non tiene», «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo», che compaiono tutte in *Ossi di seppia*, oggi hanno perso parte dell'icasticità e dell'impatto di novità che potevano avere negli anni Venti del secolo scorso; in alcuni casi sono entrate nell'uso comune. Si riferiscono a uno stato psicologico che ha avuto una rappresentazione estetica e letteraria peculiare nel Novecento, a partire dal modernismo. Montale è il primo poeta italiano a presentarli come punto di partenza di qualsiasi esperienza conoscitiva e a darne un'immagine nuova, alla luce della lettura di Nietzsche, di Schopenhauer, della letteratura francese contemporanea. Se ne trova traccia in svariate interviste, articoli e autodichiarazioni, ad esempio un'intervista radiofonica del 1951, nella quale si legge che:

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 in me ragioni di infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni. Ritengo si tratti di un inadattamento, di un *maladjustment* psicologico e morale che è proprio a tutte le nature a sfondo introspettivo, cioè a tutte le nature poetiche (Montale, 1996b, pp. 1591-2).

La frustrazione psicologica e la disarmonia con il mondo² definiscono da subito la voce degli *Ossi di seppia*. Compaiono alcuni tratti stilistici che rimarranno importanti nei libri successivi: nel paesaggio sono messi a fuoco alcuni oggetti e, talvolta, una figura femminile con la quale si instaura un dialogo.

Gli autori italiani con i quali Montale più si confronta, in questi anni, sono Leopardi e Sbarbaro. Con loro condivide aspetti che rimarranno costitutivi della sua poesia: la disarmonia tra individuo e mondo esterno; il distacco e il nichilismo con cui riflette sul senso dell'esistenza umana («Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che

2. «Dominante nella strutturazione dell'io pare essere una *necessità di frustrazione*: la "disarmonia" non è solo un dato di partenza, ma un desiderio profondo. Ne nasce un rancore per la vita, un bisogno di vederla "da fuori", e insieme una impossibilità di abbandonare la materia. Gli oggetti restano fissati nell'attimo in cui stanno per aprirsi ad un Bene infinito, decontestualizzati ma ancora materiali» (Siti, 1983, pp. 18-9).

non siamo, ciò che non vogliamo», *Non chiederci la parola*). Leopardi ha un ruolo cruciale per due motivi. Innanzitutto, i *Canti* forniscono un modello metrico e stilistico (soprattutto per l'uso degli endecasillabi sciolti), che a Montale sembra molto più moderno di altri. Inoltre rappresenta un archetipo per l'inserimento di una riflessione filosofica nei versi, ma calata in un ambiente naturale messo a fuoco in modo preciso. Per questi motivi, Leopardi è il poeta italiano dell'Ottocento più significativo al quale Montale possa ispirarsi. Da *Trucioli* e da *Pianissimo* è ripresa soprattutto l'alternanza di momenti di atonia vitale con altri di depressione più cupa, nonché la descrizione della realtà come se fosse inaridita, ridotta a ripetizione (nelle *Occasioni* parlerà di «automi», *Addio, fischi nel buio*). Questo aspetto si concretizza nello stile, dove abbondano gli elenchi³, e nella centralità data a frammenti e a scarti (gli «ossi di seppia», il «muretto», il «ciottolo»): non a caso il titolo della raccolta, inizialmente, doveva essere *Rottami*. Come Sbarbaro, Montale oppone spesso città e campagna; la città è il luogo che amplifica ed esibisce lo straniamento esistenziale. Qui si inserisce anche il modello di Baudelaire, sentito come portatore di una sensibilità più moderna rispetto alla tradizione italiana.

Se nelle *Occasioni* e nella *Bufera* prevalgono le rappresentazioni di interni, *Ossi di seppia* è un libro di ambientazioni esterne. In tutta la raccolta c'è una contrapposizione fra ciò che rimanda alla terra, la quale rappresenta il polo del sacrificio e della consapevolezza etica, e gli elementi riconducibili al mare, identificato ancora come fonte di simbolismo panico, delle «erratiche forze di venti». Ciò è particolarmente evidente nella terza sezione, *Mediterraneo*, che comprende nove testi in continuità fra loro.

Nell'ultima parte del libro, *Meriggi e ombre*, avvengono due cambiamenti importanti. Il primo è l'introduzione di un personaggio autobiografico: la sua rappresentazione più compiuta è in *Arsenio*, una delle poesie introdotte nella seconda edizione (e nel 1927 tradotta da Mario Praz per "Criterion", rivista inglese curata da Eliot).

I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi

3. Contini parla di un «delirio di nominare», cfr. Contini (1974b, p. 11).

deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi.
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
in questo giorno
or pioverno ora acceso, in cui par scatti
a sconvolgerne l'ore
uguali, strette in trama, un ritornello
di castagnette.

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

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

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

finché goccia trepido
il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,
tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono

le tende molli, un fruscio immenso rade
la terra, giù s'afflosciano stridendo
le lanterne di carta sulle strade.

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

Anche Arsenio si trova nei pressi di un paesaggio marino, nell'attesa di una tempesta imminente. Nella poesia non avviene nulla, neanche l'evento naturale atteso: siamo in un «delirio [...] d'immobilità» e di «ore / uguali». Eppure, all'interno di questa scena è introdotto «il segno di un'altra orbita». Non importa che la tempesta non arrivi, né che Arsenio rimanga «in una ghiacciata moltitudine di morti»; la disarmonia con il mondo ora innesca una riflessione complessa, che diventa con più chiarezza il fulcro della poesia di Montale. La situazione più frequente per il protagonista di *Ossi di seppia* è la vita ripetitiva, in una condizione di «immoto andare»; ma alcuni attimi hanno un'intensità diversa. Questi istanti, che saranno ancora più al centro del discorso poetico nelle *Occasioni*, si inseriscono nella tradizione dell'epifania modernista, che ricorre nelle opere di Eliot, Joyce, Woolf, Proust. All'interno dei testi nei quali è descritta un'epifania⁴ il flusso cronologico ordinario si interrompe per barlumi e contrazioni; negli istanti così isolati si ha una rivelazione improvvisa. Questa può evol-

4. Per il concetto di epifania in Montale, cfr. Luperini (1986). Per quanto riguarda l'importanza di Eliot per Montale in questa fase, cfr. due suoi interventi: *Eliot e noi* (1947) e *Ricordo di T. S. Eliot* (1965), ora entrambi in Montale (1996a).

versi in senso positivo, generando una forma di conoscenza; oppure come rivelazione negativa, percezione dell'assenza di senso. Nella poesia di Montale coesistono entrambe; nelle *Occasioni* diventeranno un elemento costitutivo.

Il secondo aspetto decisivo dell'ultima sezione del libro è la presenza di alcune figure femminili, che comportano un cambiamento etico nel personaggio che dice io. Nel «brulichio / dei vivi» non c'è garanzia di integrità né di salvezza (*Incontro*); ma si può sperare in una diversa sorte individuale: «Penso per i più non sia salvezza, / ma taluno sovverta ogni disegno / passi il varco, qual volle si ritrovi» (*Casa sul mare*). È già un atteggiamento che prelude alle *Occasioni*.

Scrivendo il mio primo libro [...] ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza. (Montale, 1996b, pp. 1475-84).

Fino a metà anni Venti prevale il proposito di «torcere il collo all'eloquenza» e, come scrive a proposito di Gozzano, di «far cozzare l'aulico col prosaico». Di conseguenza, *Ossi di seppia* è un libro in cui uno stesso oggetto può trovare ospitalità linguistica con il suo nome comune, «martin pescatore», e con quello letterario, «alcione», consacrato da Carducci e D'Annunzio (Blasucci, 1998). Il ricorso a parole comuni è motivato soprattutto dalla volontà di distacco da una tradizione sentita come insufficiente: è questo il caso dei «limoni», opposti ai «bossi, ligustri e acanti» dei «poeti laureati» in *I limoni*, la poesia che introduce la prima sezione. Nonostante questo, Montale non rinuncia a costruire un rapporto solido con la poesia italiana del passato, come sarà evidente nel secondo libro.

Le occasioni e La bufera e altro: classicismo moderno

Se la critica – e, soprattutto, la storiografia letteraria – impiegherà molto tempo a prendere atto della distanza di Montale dall'ermetismo, questa viene espressa abbastanza presto dall'autore. Nell'intervento di Montale per l'inchiesta della rivista "Primato", infatti, si legge già che

Non ho mai cercato di proposito l'oscurità e non mi sento perciò molto qualificato a parlarvi di un supposto ermetismo italiano; dato che esista da noi, ed io ne dubito assai, un gruppo di scrittori che abbiano una sistematica non-comunicazione quale obiettivo. [...] Ed eccoci giunti a un sufficiente perché: uno dei moltissimi, si avverta. Il supposto poeta *oscuro* è, nell'ipotesi a lui più favorevole, colui che lavora il proprio poema come un oggetto, accumulando d'istinto sensi e soprasensi, conciliandovi dentro gli inconciliabili, fino a farne il più fermo, il più irripetibile, il più definito correlativo della propria esperienza interiore. [...] Ma una resta, pur nelle infinite varianti, la tendenza, che è verso l'oggetto, verso l'arte investita, incarnata nel mezzo espressivo, verso la passione diventata *cosa*. [...] Se per poesia pura si intende quella di estrazione mallarmeana io non appartengo a quella corrente. Non è che io la respinga a priori, solo me ne dichiaro estraneo. C'è stata però, a partire 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 (Montale, 1996b, pp. 1531-4).

Alla fine del ventennio in cui si afferma una *koinè* ermetica destinata a influenzare a lungo la vulgata poetica italiana, Montale pubblica un libro di poesie che costituisce una proposta lirica alternativa a quella dei suoi contemporanei: il problema del senso del mondo vi è espresso in modo tragico e vicino alla sensibilità moderna, ma conservando un rapporto con la tradizione. «La novità antropologico-formale non è però violentemente esibita, come avviene di solito negli sperimentalsimi novecenteschi» (Simonetti, 2002, p. 8). Questo libro è *Le occasioni*.

La seconda raccolta di poesie di Montale viene scritta fra il 1928 e il 1940. La pubblicazione avviene nel 1939 presso Einaudi (segue una seconda edizione nel 1940 con quattro nuovi testi): cioè durante la Seconda guerra mondiale, nello stesso anno di *Avvento notturno* di Luzi, un anno prima di *Frontiera* di Sereni. Anche nell'opera successiva con-

fluiscono poesie composte durante la guerra: *La bufera e altro* è scritta fra il 1940 e il 1954; viene pubblicata per la prima volta a Venezia presso Neri Pozza nel 1956. I due libri sono molto diversi, a partire dalla struttura: *Le occasioni* si divide in quattro parti più un testo iniziale (*Il balcone*), come già *Ossi di seppia*; *La bufera* ha sette sezioni. Se si considerano le prime poesie delle *Occasioni* (come *La casa dei doganieri*, oppure i *Mottetti*) e le ultime della *Bufera* (ad esempio *Il gallo cedrone*), ci si confronta con due modi di intendere la figura femminile e il senso dell'attività poetica. Tuttavia *Le occasioni* e *La Bufera* condividono un aspetto importante: definiscono un modello italiano di «classicismo moderno». Si definisce in questo modo lo stile di una tendenza centrale nella poesia italiana del Novecento, che «esibisce continuità con la tradizione poetica di stile alto, e soprattutto con l'entelechia del nostro genere letterario, il grande romanticismo lirico europeo, diventato ormai il modello canonico della poesia soggettiva di tono tragico»; ma «adatta la tradizione ai tempi nuovi, evitando di conservare il passato in modo nostalgico» (Mazzoni, 2005a, p. 1888)⁵. Alla base del classicismo moderno di Montale c'è l'idea che soltanto assumendo forme già consolidate sia possibile mediare l'espressione di contenuti moderni e soggettivi. Sereni, in un'attenta recensione del 1940, parla di una «memoria d'assoluto» all'interno dei versi delle *Occasioni*: la forza delle poesie è nella capacità di esprimere «un limite incantato in cui le cose possono esistere». Questa tensione costituisce ancora il nucleo della soggettività lirica. Compagno due caratteristiche nuove: Montale rielabora il concetto di classico e ricorre sempre a immagini concrete per esprimere una riflessione o la percezione del mondo. L'esito è una poesia che si inserisce nella tradizione della *greater romantic lyric*, e che costituirà un modello nel secondo Novecento.

Consideriamo come esempio *La casa dei doganieri*:

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera

5. Cfr. anche Mazzoni (2002, cap. 1). Per quanto riguarda il classicismo moderno di Montale, Mazzoni richiama anche la definizione di «classicismo *sui generis* e quasi paradossale» con la quale Montale definisce la poesia di Saba. Cfr. Montale (1996a, pp. 114-28).

in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
e vi sostò irrequieto.

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

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

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

La casa dei doganieri è il testo d'esordio della quarta e ultima sezione delle *Occasioni*, una delle più complesse. Come in molte poesie di Montale (dagli *Ossi* fino a *La bufera*), viene descritto un momento di conflitto esistenziale, che parte dall'osservazione di un paesaggio sul mare; in questo caso sullo sfondo è presente anche una casa, che prelude agli interni dei testi successivi. Vengono introdotte due persone: l'autore e una donna. Nonostante la figura femminile sia fisicamente assente, alimenta un ricordo da cui parte la riflessione, e diventa l'interlocutrice del poeta.

Da un punto di vista metrico, siamo davanti a versi liberi. Tuttavia nelle quattro strofe (si alternano due di cinque e due di sei versi) si trovano molti endecasillabi, alcune rime e assonanze sparse. Negli anni in cui sono scritte *Le occasioni*, il dibattito fra classicismo e tradizione è al centro delle discussioni letterarie italiane, soprattutto su riviste come "La Ronda", "Solaria" e "Letteratura". Montale, che vive a Firenze, è vicino a quegli ambienti; ma ciò che più incide sulla sua riflessione intorno al concetto di classico è la lettura dei modernisti di lingua inglese, e soprattutto di Eliot. Come per Eliot, anche per Montale il confronto

con le strutture ereditate dal passato è un modo per attribuire oggettività al contenuto individuale dei testi: questa posizione è chiarita nel saggio *Stile e tradizione*, pubblicato su "Il Baretto" già nel 1925, che è quasi una dichiarazione di poetica. È una riflessione che si evolverà ulteriormente nel corso degli anni Trenta.

La ricerca di una forma classica, comunque, non è sentita come incompatibile con un linguaggio lirico moderno che si ispiri alla realtà fisica. Il classicismo di Montale non equivale mai a monolinguisimo né a una depurazione lessicale. Nella *Casa dei doganieri* convivono parole come «banderuola», «s'addipana», «petroliera», «ripullula»; e proprio la petroliera è ciò in cui si intravede la luce di un possibile «varco», cioè una rivelazione di senso. Le scelte linguistiche riflettono decisioni di poetica. Nelle *Occasioni* e nella *Bufera e altro* le parole non hanno alcun potere evocativo (come accade nel *Sentimento del Tempo* e nella poesia ermetica) né instaurano o richiamano collegamenti oscuri fra le cose. Montale vuole realizzare una poesia metafisica, che rifletta una ricerca gnoseologica ed esistenziale; per farlo, però, dà centralità a dialoghi e a epifanie innescate da oggetti. Si avvicina così alla poetica del «correlativo oggettivo» di Eliot e agli sviluppi poetici europei modernisti. Come si è già detto a proposito degli *Ossi*, le epifanie spesso innescano ricordi, dunque il passato irrompe nel presente per frammenti. Nella *Casa dei doganieri* possono essere considerati correlativi oggettivi il «libeccio», la «bussola impazzita», il «calcolo dei dadi», la «luce della petroliera»: queste immagini ricordano dei precedenti incontri tra Montale e una donna. Chi parla nella poesia riflette sul tempo, sull'evanescenza della memoria, sul senso della propria esistenza individuale e di quella umana in generale; ma lo fa mantenendo in primo piano una realtà fisica, plastica, quasi tangibile. Questo aspetto diventerà molto importante per la poesia negli anni Cinquanta, soprattutto in autori come Sereni e Luzi, per instaurare un rapporto più diretto fra realtà e poesia conservando continuità con il passato.

Rispetto a *Ossi di seppia*, nel secondo libro sono meno presenti arcaismi e termini della tradizione poetica ligure. Compaiono molti aggettivi e altri attributi lessicali per le figure femminili; gradualmente aumenta il loro carattere cristologico e numinoso, quasi secondo un effetto di climax. Inoltre, e soprattutto, l'omogeneità fra i registri lessicali prevale sull'insieme, e crea più equilibrio. L'inclusività e l'apertura verso il basso aumentano nella *Bufera*, soprattutto nelle ultime due sezioni, dopo *Silvae* (la quinta).

Anche la sintassi delle frasi va in direzione opposta all'ermetismo, perché non è mai oscura. Nelle *Occasioni* talvolta prevalgono forme paratattiche con frequenti elencazioni ellittiche, come già nel libro precedente. In altri casi i periodi si infittiscono e aumentano le subordinate: spesso si tratta di frasi ragionate, o di lunghe interrogative retoriche che creano un effetto di sospensione. Questo avviene soprattutto nell'ultima sezione del secondo libro e in tutto il terzo. Spesso il verso finale è costituito da un'unica frase assertiva, come nella *Casa dei doganieri*: «E io non so chi va e chi resta».

Come Montale spiegherà alcuni anni dopo, «tra l'occasione e l'opera oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta» (Montale, 1996b, p. 1481). Anche quando non nomina il contesto dell'esperienza trasposta in versi (come accade in alcuni casi: *Verso Vienna*, *Verso Siena*, *Nel parco di Caserta*, *Da un lago svizzero* ecc.), sono sempre presenti dettagli che permettono di associarla a una situazione concreta: questo vale anche per la storia pubblica. *Nuove stanze*, ad esempio, è ambientata a Firenze durante la Seconda guerra mondiale. A un primo livello, ciò che si comprende nel testo è che siamo in presenza di una partita di scacchi fra l'autore e una donna (Clizia). In realtà Montale sta parlando della guerra, e sta esponendo una posizione ideologica personale: l'unica cosa in cui può sperare è un riscatto morale, se si riesce a salvaguardare ciò che si è appreso da una cultura umanistica laica. Il conflitto, Firenze, il fascismo non sono nominati direttamente (si parla solo di una «follia di morte»); vi si allude attraverso le immagini della «tregenda d'uomini» e del «quadrato» della scacchiera. Il personaggio femminile, Clizia, è un'allegoria della cultura. In un'altra poesia dedicata alla guerra, *La primavera hitleriana*, Montale si riferisce all'incontro fra Hitler e Mussolini a Firenze nel maggio 1939. Siamo nella *Buferà e altro*, in presenza di Clizia: questo è il primo testo in cui viene nominata direttamente. L'occasione della poesia non è resa esplicita; ma il ritmo dei doppi settenari iniziali e le immagini delle prime due strofe («Folta la nuvola bianca delle falene impazzite»; «Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale / tra un alalà di scherani, un golfo mistico acceso / e pavesato di croci a uncino l'ha preso e inghiottito»...) introducono un'atmosfera di allarme. Se nella storia «vince il male» e «la ruota non s'asesta» (*Eastbourne*), l'unica salvezza possibile è di tipo individuale; dunque non è politica, ma morale.

Nel primo verso di *La casa dei doganieri* viene introdotta una seconda persona alla quale chi parla si rivolge (il segmento «Tu non ricordi» è poi ripetuto altre due volte): si tratta di una donna, Arletta, conosciuta da Montale negli anni Venti a Monterosso, in Liguria, che ritorna in diverse poesie degli *Ossi di seppia* e delle *Occasioni*. Nel 1940 Contini definisce *Le occasioni* un «canzoniere amoroso»; in realtà le figure femminili compaiono in tutte le opere di Montale. Arletta, Clizia, Dora Markus, Gerti, Liuba, Iride, Volpe, Mosca hanno sempre anche un ruolo allegorico, che però cambia nel tempo. Nel finale di *Ossi di seppia* e nella prima sezione delle *Occasioni* si tratta di funzioni dell'io, donne che servono soprattutto come contrappunto per esprimere una scissione personale: la possibilità di sfuggire all'inazione e alla ripetizione, trovando un senso alle cose, è idealizzata in queste donne tanto quanto nell'immaginario Arsenio della poesia omonima. Dalla seconda sezione delle *Occasioni* (*Mottetti*) fino all'inizio della *Buferà e altro*, la figura prevalente (ma non unica) è quella di Clizia. Allegoria di un ideale laico e umanistico di letteratura e di poesia, Clizia è un *visiting angel*: è sempre invocata, descritta o ricordata come immagine di salvezza, anche quando prevalgono gli attributi che ne evidenziano la distanza e l'indifferenza (ad esempio, gli «occhi d'acciaio»). Attraverso di lei la poesia è vista come possibilità di riscatto; anche se soltanto per attimi, incarna un mondo di valori da opporre allo «scialo di triti fatti» (*Flussi*) della realtà. In questa rappresentazione è evidente la suggestione suscitata dalla lettura di Dante fra gli anni Venti e Trenta, nonché della sua interpretazione da parte di Eliot e di Contini (oltre che di Irma Brandeis, cioè Clizia stessa, allieva del dantista americano Singleton, alla quale sono dedicate *Le occasioni*).

Nel passaggio dal secondo al terzo libro, uno dei cambiamenti principali riguarda proprio la figura femminile. Nel 1943 Montale pubblica una raccolta di liriche intitolata *Finisterre* a Lugano, in Svizzera. Sono poche poesie, scritte «nell'incubo del 1940-42, forse le più libere che io abbia scritto», nelle quali la donna-angelo delle *Occasioni* è proiettata «sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo né ragione» (Montale, 1996b, p. 1483). Questa raccolta diventa la prima sezione di *La buferà e altro*, pubblicato tredici anni più tardi. La «bufera» del titolo è un'allusione sia alla guerra in senso storico, sia a un senso generale di catastrofe imminente. Dopo il 1945, Montale si trasferisce a Milano; qui lavora come traduttore (è del 1948 la pubblicazione di *Quaderno di traduzioni*) e come collaboratore del «Corriere

della Sera". Contemporaneamente, la sua poesia si evolve. L'incontro con i morti, l'evocazione dell'infanzia e di alcuni suoi elementi ricorrenti (il mare, ad esempio) costruiscono un mondo opposto consapevolmente a quello contemporaneo, secondo una polarizzazione che aumenterà in *Satura*.

Clizia è ancora presente, ma la soluzione ideologica che rappresenta non sembra più praticabile. Nella *Buferà e altro* è affiancata da un'altra immagine, quella di Volpe (la poetessa Maria Luisa Spaziani), che ispira una passione più terrena. La donna-angelo scompare: l'addio definitivo è in *L'ombra della magnolia*, uno degli ultimi testi. La poesia sopravvive solo attraverso un compromesso: cioè mantenendo la stessa origine («[...] puoi tu / non crederla sorella?», *L'anguilla*), ma adattandosi a forme più umane. Si spiega così il mondo materico, istintuale e mutevole delle ultime poesie: i suoi protagonisti possono essere l'anguilla o il gallo cedrone, cioè animali in grado di adeguarsi a contesti diversi e difficili. Con le due poesie *Il gallo cedrone* e *L'anguilla* si chiude la quinta parte del libro, *Silvae*.

3.4

Satura e il canone del Novecento

Cinque anni dopo *La bufera e altro*, Montale pubblica una silloge di poesie intitolata *Botta e risposta*. Questi primi testi, insieme ad altri scritti fra il 1964 e il 1970, confluiscono in *Satura*, che viene pubblicato nel 1971 presso Mondadori.

Satura si divide in quattro parti: due di *Xenia* (ognuna con quattordici testi); *Satura I* e *Satura II*. *Xenia* comprende poesie scritte dopo la morte di Drusilla Tanzi, moglie di Montale: definita Mosca nel libro, è una delle ultime donne ad avere un ruolo allegorico⁶. Il mondo contemporaneo ora appare a Montale come un rovesciamento dei valori laici e umanistici rappresentati da Clizia; per questo motivo la figura femminile può essere raffigurata solo come insetto in grado di sopravvivere fra le macerie. Nelle poesie a lei dedicate si percepisce un'affinità di stile e di tono con l'ultima parte della *Buferà*. Nelle ultime due sezioni, invece, come poi nel *Diario del '71 e del '72* (Mondadori, 1977), nel *Quaderno di quattro anni* (Mondadori, 1977) e negli *Altri versi*

6. L'ultima sarà di nuovo Irma-Clizia, in *Altri versi*.

(Mondadori, 1980), c'è una cesura più netta rispetto all'opera e allo stile precedenti. Ormai la poesia non tende a uno stile sublime; spesso le occasioni alla base dei testi sono eventi di cronaca o fenomeni osservati nella società contemporanea.

La compostezza dei primi libri è sostituita da un atteggiamento spesso moralistico, molto vicino a quello del giornalista che commenta i cambiamenti dell'Italia postbellica sul "Corriere della Sera" in quegli stessi anni. Anche il classicismo è rovesciato e trasformato nel riuso dei propri stessi stilemi in chiave ironica: alcune poesie sembrano parodie di testi degli *Ossi* e delle *Occasioni*. Montale ora guarda con interesse ai nuovi esiti della poesia italiana, alla quale dedica alcuni saggi (ad esempio a Sereni e a Zanzotto); ma, quando scrive, non aspira più a una dimensione tragica. Questo cambiamento è molto significativo per la poesia italiana del Novecento, e rappresenta quasi un'applicazione pratica del discorso pronunciato in occasione del Nobel.

Si può parlare di influenza della poesia di Montale sul canone da tre punti di vista. Il primo riguarda almeno due generazioni di poeti suoi contemporanei, oppure esordienti nel periodo immediatamente successivo alla Seconda guerra mondiale. Per questi autori ciò che conta è il modello di io empirico che si confronta con situazioni reali, inserendovi una riflessione esistenziale. Altri riprendono in modo costante e puntuale versi, strutture metriche e stilistiche. Le poesie di riferimento, per loro, sono le ultime degli *Ossi di seppia*, e soprattutto quelle delle *Occasioni* e della *Buferà*. Quando questi due tipi di influenza coesistono (Luzi e Sereni), si può parlare di vera e propria eredità (cfr. Simonetti, 2002).

La poesia di Montale cambia la geografia poetica di tutto il secolo. I suoi primi libri diventano oggetto di recensioni, commenti e interpretazioni critiche fin dalla fine degli anni Venti. Le analisi di Contini, Solmi, Gargiulo (e, alcuni decenni più tardi, di Isella, Mengaldo, Fortini) influenzano il dibattito critico italiano di quegli anni. Fino alla fine degli anni Sessanta è dominante un'interpretazione di Montale come poeta ermetico, subordinata a Ungaretti, quindi schiacciata sulla definizione di «lirici nuovi» coniata da Anceschi, o sull'altra categoria anceschiana di "poetica dell'oggetto" (cfr. CAP. 4). Sia Anceschi sia Contini si soffermano soprattutto su *Ossi di seppia*, che per molto tempo è l'opera di Montale che più confluisce nelle antologie. Gli studi dei

decenni successivi evidenziano l'estraneità di Montale all'ermetismo, e la rilevanza delle sue opere centrali per gli autori delle generazioni successive: questo determina l'immagine della poesia italiana che abbiamo ancora oggi.

Montale attraversa tutte le tendenze del secolo, e questo è uno dei motivi della sua centralità. *Satura* e il discorso del Nobel segnano una svolta nella poesia del Novecento anche perché sono contemporanee, rispettivamente, a *Trasumanar e organizzare* (Garzanti, 1971) di Pasolini e al *Pubblico della poesia*. La posizione disforica degli ultimi libri è una reazione alle nuove condizioni della poesia e del campo letterario dagli anni Settanta in poi; ma non è l'unica. Sei anni prima di *Satura* viene pubblicato *Gli strumenti umani* di Sereni. Sei anni dopo, uscirà *Somiglianze* di De Angelis. Sereni continua a scommettere sul classicismo moderno, ma adattandolo alla realtà del dopoguerra. De Angelis scrive al di fuori di modelli classici, ma non rinuncia alla dimensione tragica della lirica; al contrario, confida nella sua possibilità di preservare ed esprimere il senso del tragico nel mondo contemporaneo.

Riconoscere la centralità delle *Occasioni* è servito a definire il canone della poesia del Novecento. Anche gli autori per i quali la sua poesia non è un modello diretto, quando scrivono versi, si confrontano con un codice e un insieme di possibilità espressive che Montale, più di chiunque altro, ha contribuito a creare. Riconoscere la sua importanza è fondamentale; tuttavia oggi soltanto da un confronto dialettico – e non imitativo – con la sua opera può derivare un contributo interessante per la poesia contemporanea.

La Seconda guerra mondiale e il dopoguerra

4.1

«Dopo Auschwitz, nessuna poesia»¹

Una parte della storiografia critica considera la Seconda guerra mondiale un momento di cesura per la poesia italiana. È quanto accade in alcune antologie: *Lirici nuovi* (Hoepli, 1943) di Anceschi; *Lirica del Novecento* (Vallecchi, 1953) di Anceschi e Antonielli; *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-54)* (Magenta, 1954) di Chiara e Erba; *Poesie e realtà '45-'75* (Savelli, 1977) di Majorino; *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995* (Mondadori, 1996) di Cucchi e Giovanardi. Il 1945 è uno spartiacque anche per Fortini (1959, ora in Fortini, 2003; 1977) e Raboni (1987).

In Europa il dopoguerra è un momento di riconsiderazione del ruolo e del senso della letteratura. Se la fine della guerra è accompagnata da un anelito al cambiamento sociale, lo sono anche i libri dei dieci anni successivi. In Italia le opere commemorative sono moltissime, così come quelle dedicate allo scontro ideologico creato dalla Resistenza; inoltre cambia sensibilmente il dibattito critico. Parlare del mondo, ora, vuol dire soprattutto rappresentarne i conflitti sociali ed economici, nonché interessarsi alle parti considerate oppresse: la realtà contadina meridionale e la nuova classe operaia nelle grandi città.

1. «Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa la critica urgente a essa, è spazzatura. Poiché essa si è restaurata dopo quel che è successo nel suo paesaggio senza resistenza, è diventata completamente ideologia, quale potenzialmente era dopo che, in opposizione all'esistenza materiale, presume di soffiare la luce, offertale dalla divisione tra lavoro corporale e spirito. [...] Neppure il silenzio fa uscire dal circolo vizioso: esso razionalizza soltanto la propria incapacità soggettiva con lo stato di verità oggettiva e così la degrada ancora una volta a menzogna» (Adorno, 1965, p. 331).