

MONTALE

Montale, Eugenio (Genova 1896 - Milano 1981), poeta e critico italiano. Cominciò a frequentare l'Istituto tecnico presso i barnabiti, ma per motivi di salute lasciò la scuola e proseguì gli studi privatamente. Del 1916 è la sua prima poesia, *Merigiare pallido e assorto*, che nel 1925 sarebbe confluita in *Ossi di seppia*, una raccolta che rielabora in forme e contenuti del tutto originali la lezione poetica di Giovanni Pascoli, di Gabriele d'Annunzio e dei poeti della rivista "La Voce". Lo stesso titolo è ricco di implicazioni simboliche sia a livello contenutistico, sia sul piano formale: la densa realtà del mondo è vista negli oggetti più insignificanti e apparentemente inutili, proprio come gli "ossi di seppia" che si trovano abbandonati sulle spiagge; nello stesso tempo l'osso simboleggia la scabra essenzialità scheletrica dello stile, spogliato dall'enfasi retorica dannunziana. Durante la prima guerra mondiale Montale combatté in Trentino; tornato a Genova nel 1919, riprese a scrivere.

Nel 1925 sottoscrisse il *Manifesto degli intellettuali antifascisti* redatto da Benedetto Croce e pubblicò sulla rivista "Esame" l'articolo *Omaggio a Italo Svevo*, il primo riconoscimento ufficiale del mondo letterario italiano allo scrittore triestino. L'anno dopo venne invitato dallo stesso Svevo a Trieste e qui conobbe Roberto Bazlen, Umberto Saba, Virgilio Giotti, Silvio Benco. Poco prima di trasferirsi a Firenze divenne direttore (1928) del Gabinetto Vieusseux, ma, per il suo dichiarato antifascismo, nel 1938 perse l'incarico. In quegli anni collaborò a numerose riviste – "La Fiera letteraria", "Solaria", "Pegaso" – e strinse amicizia con Elio Vittorini, Guido Piovene, Carlo Emilio Gadda, Tommaso Landolfi, Vasco Pratolini.

Nel 1939 uscirono *Le occasioni*, poesie in parte già precedentemente pubblicate su riviste, che segnarono il distacco dalla matrice ligure autobiografica. Il cupo pessimismo già evidente nei versi delle *Occasioni*, di poco anteriori allo scoppio della seconda guerra mondiale, si definisce ulteriormente nella breve raccolta *Finisterre* (pubblicata in Svizzera nel 1943). Dopo la guerra e la breve esperienza politica militante nelle fila del Partito d'azione, Montale divenne per un breve periodo condirettore della rivista "Il Mondo". Nel 1948, assunto come redattore al "Corriere della Sera", si trasferì a Milano. Nel 1956 uscì *La bufera e altro*, che comprende anche le poesie già comparse in *Finisterre*. La "bufera", cioè la guerra intesa come catastrofe della storia e della civiltà e simbolo dunque di una disperata condizione umana e personale, appare al sentimento del poeta dotata di una capacità distruttiva cui soltanto la memoria può fare da baluardo. Le successive raccolte (*Satura*, 1971; *Diario del '71 e del '72*, 1973; *Quaderno di quattro anni*, 1977) segnarono l'adesione di Montale a forme antiliriche che registrano momenti di desolata solitudine. Montale, che ottenne il premio Nobel per la letteratura nel 1975, è noto anche come traduttore, soprattutto di autori inglesi, tra i quali Shakespeare, T.S. Eliot, Gerard Manley Hopkins, Herman Melville, Eugene O'Neill. La sua opera in prosa comprende scritti autobiografici e resoconti di viaggio, come *Farfalla di Dinard* (1956) e *Fuori di casa* (1969), e saggi raccolti nei volumi *Auto da fé* (1966) e *Sulla poesia* (1977).

Nell'appartata, ma acuta e intransigente, osservazione critica del proprio tempo e della condizione umana in generale e in particolare nell'antifascismo e nella critica della società postbellica stanno i dati più significativi della biografia di Montale.

Con gli *Ossi di seppia* Montale entra nel novero dei massimi poeti che hanno dato voce al disagio dell'uomo contemporaneo, configuratosi, dopo il decadentismo estetizzante, sempre più spesso come dolorosa inettitudine alla vita. Come appare esemplarmente dai *Limoni*, la poetica montaliana è sin dall'origine una poetica antieloquente, che ripudia il dannunzianesimo pur avvertendo la necessità di "attraversarlo", facendo - come già Gozzano - «cozzare l'aulico col prosaico». Non è possibile una poesia eloquente perché non ci sono verità positive da affermare, da cantare a voce

spiegata. Se la condizione umana è quella desolata disarmonia col mondo che Montale subito percepisce, la poesia dovrà farsi veicolo immediato di essa e pronunciare al massimo «qualche storta sillaba e secca come un ramo» (Non chiederci la parola). Di qui anche la predilezione per forme scabre e aspre e per il paesaggio ligure colto esso pure nei suoi aspetti più aspri. Disarmonia, angoscia, male-di vivere in un paesaggio scabro: questi i temi essenziali degli Ossi di seppia, espressi attraverso celebri metafore: camminare lungo un muro invalicabile, trovarsi impigliato fra le maglie di una rete ecc. Eppure Montale si sente vicino al quid rivelatore e liberatore. A tale condizione alludono metafore altrettanto celebri: il varco, la smagliatura nella rete, il fantasma che può salvare, lo sbaglio di natura, l'anello che non tiene, il filo da disbrigliare che metta «nel mezzo di una verità» ecc. Altri riescono a trovare il varco forse: le ombre di «disturbate Divinità» dei Limoni o Esterina di Falsetto, che spensierata si tuffa in mare, mentre il poeta è «della razza di chi rimane a terra». Come Montale, invece, Arsenio non riesce a svellere le proprie radici e tuffarsi nel mare sconvolto dal turbine di un temporale, momento e luogo finalmente propizi per liberarsi dal male di vivere.

Dagli Ossi alle Occasioni e poi alla Bufera c'è più sviluppo che frattura. Medesimi sono i problemi esistenziali di fondo. Mutano invece circostanze storiche e personali (l'affermarsi della dittatura, la crisi europea, poi la guerra e le tensioni del dopoguerra; amori e conoscenze, nuovi paesaggi), la riflessione si approfondisce, il disagio si radicalizza e talora sembra cercare nuovi improbabili varchi metafisici. La poetica degli oggetti e l'oscurità caratterizzano la poesia delle Occasioni. Diminuisce l'importanza del paesaggio: la poesia ora è prevalentemente temporale e relazionale (ricerca di contatto con il proprio simile). Importanti la presenza del tema d'amore e in particolare il ciclo di componimenti dedicati a Clizia, la donna assente, che indica al poeta il possibile varco che soprattutto nella Bufera assumerà una dimensione metafisica. La bufera e altro segna innanzi tutto un'irruzione della realtà nella poesia e in particolare della realtà storica e politica. Quello della Bufera è un universo totalmente sconvolto dalla guerra storica e cosmica. Col finale si ha l'esaurirsi anche dell'ultima ipotesi di possibilità che un varco esista e si manifesti. Il lascito montaliano (Piccolo testamento) è un invito a resistere ancorati alle minime (negative) certezze dell'esistere, aggrappati ai propri valori etici, è immagine di una ricerca che nonostante gli scacchi continua, di «un'ostinazione biologica [...] figura di una volontà spirituale che si afferma attraverso la concretezza della condizione terrena» (Fortini).

L'ultima poesia montaliana, da Satura ad Altri versi, sorprese tutti per la novità di modi e toni e di poetica (ma non di ideologia): la degradazione al livello comico-realistico e satirico qui operata è lo scotto necessario per riaprire il discorso poetico. Le ombre proiettate già nella Bufera sugli sviluppi di una società insensata trovano in Satura e nelle successive raccolte piena espressione e un linguaggio adeguato (la prosa, il nonsense, la filastrocca, la parodia, il motto sentenzioso e via dicendo, con attitudine sperimentalistica). È il modo montaliano di adeguarsi ai tempi e insieme di continuare ad essere un testimone inflessibile del proprio tempo

Dalla sezione che dà titolo alla raccolta degli Ossi di seppia riportiamo due componimenti fra i più celebri e i più significativi del «male di vivere» montaliano, che proprio attraverso tale definizione (formulata nel primo dei due testi) è passato a designare la condizione dell'uomo contemporaneo.

Spesso il male di vivere è una nitida rappresentazione della condizione di sofferenza e angoscia che travaglia il poeta, risolta attraverso l'accostamento di alcuni equivalenti oggettivi (oggetti simbolici) alla definizione lirico-riflessiva di quella condizione. Notevole la struttura simmetrica: affermazione del male di vivere + oggetti simbolici (il rivo strozzato, la foglia riarsa, il cavallo stramazzone); negazione del bene (di vivere) se non nella sua limitata condizione di «divina Indifferenza» + oggetti simbolici (la statua, la nuvola, il falco). Parimenti notevole è l'addensarsi di termini fonicamente aspri, petrosi (nessi r + consonante, ss, zz, str, ecc.) nella prima quartina, evidenziati da fenomeni di consonanza (incartocciarsi: riarsa) e dalla rima interna per giunta arricchita di fonemi aspri (incontrato: strozzato: stramazzone).

Cigola la carrucola del pozzo descrive l'illusione di una fuga dal «male di vivere» e la ricaduta in esso, tramite il motivo - proustiano nell'essenza, ma antiproustiano nei risultati - dell'illusione, presto vanificata e delusa, di poter sottrarre al tempo un frammento del proprio passato, di rivivificare l'immagine di una donna cara che il poeta intravede sulla superficie dell'acqua. Per intendere meglio il senso di questo componimento bisogna riconsiderare la situazione generale descritta negli *Ossidi seppia*: il poeta sperimenta il male di vivere, ma è in attesa di un evento "miracoloso" che finalmente lo metta «nel mezzo di una verità», che ridia significato e senso alla vita.

Tale evento è espresso per via delle metafore ormai note della «maglia rotta nella rete», dell'«anello che non tiene» e affini. Quale debba essere in concreto questo evento il poeta però non sa: potrebbe essere qualunque cosa, anche la più imprevedibile e la più assurda o la più banale. Già nei *Limoni* abbiamo visto il poeta, nel momento privilegiato del dilagare del profumo dei limoni, aguzzare gli occhi e tenere desta l'attenzione, chi sa mai che qualcosa non dovesse accadere proprio allora (« Lo sguardo fruga d'intorno, / la mente indaga accorda disunisce...» , vv. 30-31). In seguito Montale attribuirà il miracolo che pare forse aver beneficiato altre persone a oggetti insignificanti (i piccoli amuleti di Dora Markus o Clizia: «forse / ti salva un amuleto che tu tieni / vicino alla matita delle labbra, / al piumino, alla lima: un topo bianco, / d'avorio; e così esisti!» [Dora Markus nelle *Occasioni*]). L'evento miracoloso nel caso di *Cigola la carrucola* e di vari altri componimenti è atteso dal passato. Ma il recupero memoriale di eventi e fantasmi del passato («Un rovello è di qua dall'erto muro. / Se procedi t'imbatti /tu forse nel fantasma che ti salva», In *limine*) è destinato a fallire: l'immagine, accompagnata dallo stridore della carrucola (altro oggettivo segnale del male di vivere), è restituita all'« atro fondo» e nuovamente «una distanza» si frappone fra il poeta e una realtà felice.

Anche in *Cigola la carrucola del pozzo* è possibile poi rinvenire una struttura simmetrica e oppositiva: i primi versi (in particolare i vv. 1-4) delineano il progressivo emergere del ricordo e dell'immagine che «ride» ; il v. 5 designa l'atto che segna l'inversione del processo (l'accostare il volto all'acqua); gli ultimi versi segnano lo svanire del ricordo che si risprofonda nel passato e il ripristinarsi della « distanza che ci divide» (da notare le rime ride:, stride: divide).

È questa la poesia d'apertura del ciclo di *Finisterre*, ideale prosecuzione delle *Occasioni*, che vide la luce nel 1943 a Lugano (perché, «con quell'epigrafe di D'Aubigné, che flagella i principi sanguinari», come Montale stesso ha ricordato, «era impubblicabile in Italia, nel '43») e poi confluì nella successiva raccolta *La bufera e altro* (1956). È il testo che nel circuito delle angosciate riflessioni esistenziali montaliane segna l'irruzione di un catastrofico sconvolgimento storico (la bufera, appunto), che suona a conferma e intensificazione di quell'angoscia. Come ha scritto Fortini: «le "bufere" della barbarie fascista, della guerra e [poi] della catastrofe atomica sono [...] interpretate come mere intensificazioni di una unica potenza intrinsecamente malvagia, l'esistenza». Sempre Fortini giudica che nei versi di *Finisterre* siano contenute «alcune delle più ardue e splendide opere» di Montale.

Due luci compaiono in questa lirica. La luce del lampo della bufera e il tenue bagliore negli occhi di Clizia (grana di zucchero che brucia negli occhi di Clizia: Clizia che ancora tien desta un'immagine del passato e soprattutto il poeta che tien desta un'immagine di Clizia). La luce della bufera rimanda immediatamente ai lampi della guerra, a uno sconvolgimento storico e per estensione cosmico (la guerra «di sempre e di tutti»). La luce di Clizia è una luce potenzialmente capace di rigenerare, qualunque sia l'ulteriore significato (ora esistenziale ora espressamente religioso) da attribuire ad essa. Ma in questo caso c'è un nesso fra le due luci: l'eternità d'istante che Clizia porta in sé è «manna» e « distruzione», tra l'estrema tragicità degli eventi e il messaggio salvifico di Clizia (il varco che si apre nel disordine dell'esistenza) c'è una paradossale coincidenza. Così il tenue bagliore di Clizia, il ricordo di lei si manifesta nel momento stesso del lampo terribile della bufera. Come già in *Arsenio*, è forse proprio nel momento del massimo disordine storico e cosmico, nel momento in cui il non senso della realtà si mostra in tutta la sua iperbolica interezza, che può soggettivamente aprirsi l'imprevedibile varco per il poeta, l'incontro con il fantasma che può salvarlo?

La bufera e altro è il momento di massima apertura di Montale verso l'ipotesi di un varco che metta nel mezzo di una verità, che dia senso al non senso. L'arco di tempo che va dalla guerra mondiale alla guerra fredda è anche il momento in cui Montale dà più esplicitamente all'immagine del varco e al problema della liberazione dall'angoscia dell'esistere un significato religioso, per quanto dichiaratamente a-confessionale e eterodosso: *La bufera e altro*, dove per la prima volta viene pronunciata la parola «Dio», ha scritto l'Antonielli, «o si legge in chiave di reale tensione religiosa o non si legge. Montale ha dato voce al dramma dell'uomo religioso senza religione, del cristiano storico senza Chiesa. Cristiano errante, nestoriano smarrito che lo si voglia chiamare, è indubbiamente fra coloro che meglio hanno tentato di approfondire la turbata coscienza del nostro tempo». Esplicitamente a proposito di un'altra poesia, *Iride*, in cui si definisce «povero Nestoriano smarrito», Montale aveva affermato che Clizia, «che aveva lasciato l'Oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. Paga lei per tutti, sconta per tutti. E chi la conosce è il Nestoriano, l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritualista o il rigido astratto monofisita». Il nestoriano è l'eretico che crede alla natura umana di Cristo, cioè che il divino si possa manifestare attraverso persone umane (Clizia, in Montale). Il nesso tra la bufera storica e la luce di Clizia allora potrebbe alludere esplicitamente al necessario «eterno sacrificio cristiano»: necessità della catarsi. È questo il componimento d'apertura della sezione *Ossi di seppia* che dà titolo all'intera raccolta. È un testo importantissimo per la definizione di quella "**teologia negativa**" che caratterizza la prima fase della poesia montaliana e in gran parte tutta la sua produzione. Ed è un testo che è diventato, anche al di là delle intenzioni, un emblema del rifiuto degli pseudo-valori ufficiali della società e della cultura italiana fra le due guerre.

Di fronte alla constatazione della negatività del reale e della condizione umana il poeta non ha certezze da comunicare. La sua verità è solo una verità dolorosa e consiste tutta nell'affermazione di questa negatività e dell'assenza di ogni certezza. Ma questa stessa dichiarazione costituisce, implicitamente ma nettamente, un atto polemico nei confronti di quanti credevano, soprattutto in quegli anni, di poter trasmettere attraverso un canto disteso, sonoro ed eloquente, delle dubbie verità "positive". È il rifiuto del poeta-vate, del poeta che si fa depositario delle verità ufficiali politiche o religiose che siano.

La dimensione in cui Montale si muove è in primo luogo conoscitiva: la realtà sfugge, e ogni tentativo di rivelarne la segreta essenza, di trovarne il senso ultimo è vano. Ma è anche poetica: Montale, come nei *Limoni*, contrappone un ideale di poesia scabra e antiloquente ai modelli vigenti. Ed è anche etico-politica: l'oggi è anche il dopoguerra in cui si va affermando il fascismo e più in generale un sistema di pseudo-valori cui il poeta non può aderire. A questo proposito «vale la pena ricordare che *Ossi di seppia* fu pubblicato nelle edizioni di "*Rivoluzione liberale*" di Piero Gobetti: la teologia negativa di Montale va ben oltre i confini dell'opposizione politica e tuttavia non è difficile cogliere in questi e in altri suoi versi toni di quella lucida intransigenza etica che fu propria dell'ambiente gobettiano. Da versi come questi a tutta una generazione derivò una lezione etica - rifiuto di ogni facile ottimismo consolatorio, di ogni mitologia, stoica consapevolezza del male di vivere - che in molti si tradusse in azione politica, in antifascismo militante».

Riportiamo, per chiarire il rapporto tra poesia e realtà storica e politica in Montale, un passo da un'intervista del 1951.

Vuol parlarci della sua esperienza umana in questi anni. Come un poeta ha veduto e vissuto gli avvenimenti che fra le due guerre mondiali hanno straziato l'umanità? Come pensa di aver reso attraverso la sua poesia questa acquisita esperienza?

"L'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quello avvenimento storico. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza, e volontà, di non scambiare l'essenziale col transitorio. Non sono stato indifferente a quanto è accaduto negli ultimi trent'anni; ma non posso dire che se i fatti fossero stati diversi anche la mia poesia avrebbe avuto un volto totalmente diverso. Un artista

porta in sé un particolare atteggiamento di fronte alla vita e una certa attitudine formale a interpretarla secondo schemi che gli sono propri. Gli avvenimenti esterni sono sempre più o meno preveduti dall'artista; ma nel momento in cui essi avvengono cessano, in qualche modo, di essere interessanti. Fra questi avvenimenti che oso dire esterni c'è stato, e preminente per un italiano della mia generazione, il fascismo. Io non sono stato fascista e non ho cantato il fascismo; ma neppure ho scritto poesie in cui quella pseudo rivoluzione apparisse osteggiata. Certo, sarebbe stato impossibile pubblicare poesie ostili al regime d'allora; ma il fatto è che non mi sarei provato neppure se il rischio fosse stato minimo o nullo. 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. Coloro per i quali l'arte è un prodotto delle condizioni ambientali e sociali dell'artista potranno obiettare: il male è che vi siete estraniato dal vostro tempo; dovevate optare per l'una o per l'altra delle parti in conflitto. Mutando o migliorando la società si curano anche gli individui; nella società ideale non esisteranno scompensi o inadattamenti ma ognuno si sentirà perfettamente a suo posto; e l'artista sarà un uomo come un altro che avrà in più il dono del canto, l'attitudine a scoprire e a creare la bellezza. Rispondo che io ho optato come uomo; ma come poeta ho sentito subito che il combattimento avveniva su un altro fronte, nel quale poco contavano i grossi avvenimenti che si stavano svolgendo. L'ipotesi di una società futura migliore della presente non è punto disprezzabile, ma è un'ipotesi economica-politica che non autorizza illazioni d'ordine estetico, se non in quanto diventi mito. Tuttavia un mito non può essere obbligatorio. Sono disposto a lavorare per un mondo migliore; ho sempre lavorato in questo senso; credo persino che lavorare in questo senso sia il dovere primario di ogni uomo degno del nome di un uomo. Ma credo altresì che non sono possibili previsioni sul posto che occuperà l'arte in una società migliore della nostra.

Platone bandiva i poeti dalla Repubblica; in certi paesi di nostra conoscenza sono banditi i poeti che si occupano dei fatti loro (cioè della poesia) anziché dei fatti collettivi della loro società. In un mondo unificato dalla tecnica (e dal prevalere di una ideologia) io non credo che i poeti «individualisti» potrebbero costituire un pericolo per lo Stato o il Superstato che li ospiti (o li tolleri). È possibile concepire un mondo in cui il benessere e la normalità dei più lasci libero sfogo all'inadattamento e allo scompenso di infime minoranze. In ogni modo questa ottimistica prospettiva lascia aperto il dissidio fra l'individuo e la società. È altrettanto possibile l'ipotesi che il dissidio sia risolto manu militari, sopprimendo l'individuo inadattabile. Quello che appare invece improbabile e indimostrabile è l'automatico - o rapido - avvento di una età dell'oro (nelle arti) non appena sia mutata la struttura sociale perché vi sia rigenerazione".

Gli *Ossi di seppia* (1920-1927, ma una prima redazione di Meriggiare pallido e assorto risale al 1916) vennero pubblicati per la prima volta nelle edizioni Gobetti a Torino nel 1925; una seconda edizione accresciuta di sei componimenti scritti nel frattempo (Vento e bandiere, fuscello teso dal muro, I morti, Delta, Incontro del 1926 e Arsenio del 1927) venne pubblicata nel 1928 dall'editore Rìbet di Torino; una terza edizione apparve nel 1931 presso Carabba di Lanciano, ormai con la struttura definitiva (nessuna aggiunta rispetto all'ed. 1928, solo qualche diversa dislocazione). Seguirono varie edizioni Einaudi (dal 1942) e Mondadori (dal 1948) con lievi ritocchi. Nell'edizione definitiva del 1977 ricompare un testo (Musica sognata) presente nell'ed. Gobetti, poi non più stampato. La raccolta consta di un componimento d'apertura (In limine) e uno di chiusura (Riviere), che racchiudono quattro ampie sezioni intitolate: Movimenti (13 testi), Ossi di seppia (22 testi), Mediterraneo (9 testi), Meriggi e ombre (15 testi).

Le occasioni (1928-1939) raccoglie componimenti in gran parte già pubblicati separatamente in rivista o in forma di plaquette (La casa dei doganieri e altri versi, Vallecchi 1932). La prima edizione, Einaudi, è del 1939; la seconda, pure Einaudi, del 1940 è aumentata di quattro

componimenti (Alla maniera di F. de Pisis, due mottetti - Addii, fischi nel buio e Ti libero la fronte dai ghiaccioli- e Il ritorno); seguono varie altre edizioni con lievi ritocchi (la mondadoriana del 1949 porta la dedica «a I. B.», Irene Brandeis, cioè la principale Clizia) sino alla definitiva (Mondadori) del 1960. La raccolta definitiva, dopo un componimento proemiale, Il balcone, è divisa in quattro sezioni di ampiezza diseguale, di cui la I (17 testi), la III (3 testi) e la IV (17 testi) prive di titolo specifico, mentre la II (20 testi) porta il titolo di Mottetti.

La bufera e altro (1940-1954) raccoglie liriche in gran parte già pubblicate separatamente su rivista; un'intera sezione, Finisterre, venne edita separatamente nel 1943 a Lugano (perché per un'epigrafe polemica contro i tiranni - cfr. T157 - era allora impubblicabile in Italia) e poi ripresa da Barbera di Firenze nel 1945 (con l'aggiunta di alcuni testi fra cui: Due nel crepuscolo, In Liguria, Madrigali fiorentini, Iride). La prima edizione della raccolta completa è del 1956, per Neri Pozza di Venezia; la seconda è del 1957, da Mondadori (con l'aggiunta di un "madrigale privato", Se t'hanno assomigliato). Nell'edizione mondadoriana 1977 di Tutte le poesie sono aggiunti altri due "madrigali privati". La raccolta comprende sette sezioni: Finisterre (15 testi), Dopo (4), Intermezzo (3), Flashes e dediche (15), Silvae (11), Madrigali privati (8), Conclusioni provvisorie (2).

Le ultime raccolte. *Satura* (1962-1970) venne pubblicata da Mondadori nel 1971 (la struttura è già, con un'eccezione, quella definitiva). Comprende un prologo e quattro sezioni (Xenia I, Xenia II, di 14 componimenti ciascuno, Satura I e Satura II, complessivamente assai più numerosi). Il *Diario del '71 e dei '72*, dopo un'edizione parziale (Diario del '71, Scheiwiller 1971) venne edito da Mondadori nel 1973 (oltre 90 testi scanditi per anno). Il *Quaderno di quattro anni* (1973-1976) venne edito nel 1977 da Mondadori (oltre 100 testi non scanditi). Infine gli Altri versi successivi al Quaderno, pure numerosi, vennero pubblicati nell'edizione critica a c. di R. Bettarini e G. Contini, L'Opera in versi, Einaudi, Torino 1980, che propone anche una sezione di poesie disperse di epoca precedente.

La produzione di Montale comprende inoltre scritti in prosa di varia natura: le prose narrative della *Farfalla di Dinard* uscite sul «Corriere della Sera» e sul «Corriere d'informazione» fra il 1946 e il 1950, riunite in volume nel 1956 (Neri Pozza) e poi, con altri racconti per un totale di 49, nel 1960 (Mondadori). Fra gli altri scritti riuniti in volume ricordiamo qui: *Auto da fé* (Il Saggiatore 1966, scritti di cronaca culturale), *Fuori di casa* (Ricciardi 1969, reportages giornalistici) e *Sulla poesia* (Mondadori, 1976, saggi letterari, interviste, autocommenti, discorsi). Ancora sparsa è la saggistica sulla prosa e solo parzialmente editi in volume gli scritti di critica musicale. Sono stati editi anche alcuni volumi di lettere.

Questa notevolissima lirica, anch'essa fra le prime della raccolta degli Ossi di seppia, sviluppa il motivo dell'opposizione tra l'io del poeta che si sente irrimediabilmente prigioniero del «male di vivere» e quanti - qui Esterina ventenne che si tuffa in mare - trovano o sembrano trovare la «maglia rotta nella rete», «l'anello che non tiene» che consente di liberarsi dall'angoscia e di vivere felici.

[Ossi di seppia] Il mare è oggetto simbolico nella poesia di Montale: il pesciolino che trova la smagliatura nella rete e si libera, può liberamente fluire nel mare e nella vita; l'immagine del mare che di tanto in tanto appare nel percorso tra le viuzze contornate da muri che hanno in cima cocci aguzzi di bottiglia («è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguire una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia», Merigiare pallido e assorto) costituisce un possibile indizio di liberazione, se non fosse che è contemplato di lontano («Osservare... / il palpitare lontano di scaglie di mare», ivi).

In *Falsetto* Esterina è simbolo della vita che si realizza, della vita non coartata dall'angoscia, non "strozzata" dalla riflessione che paralizza: le basta una crollata di spalle per distruggere «i fortilizi / del suo domani oscuro». Esterina è creatura che attinge una divina, pagana felicità nell'immedesimazione stessa con la natura, nell'adesione totale e irriflessa alla vita e alla realtà.

Esterina ha infranto la «campana di vetro» che separa il poeta dalla felicità, ha trovato la smagliatura che le consente il tuffo simbolico. Il poeta è viceversa «della razza / di chi rimane a terra», di chi è condannato a osservare di lontano la vita, coartato nel suo viluppo d'angoscia. E tutta nella prospettiva di paralizzante riflessione propria del poeta è l'ambivalenza iniziale della giovinezza "minacciosa" di Esterina: Esterina non percepisce la minaccia del tempo e della vita, per questo è «divina» e felice; la percepisce invece Montale che trema per lei, pensando a sé, e per lei prega che il destino non le riservi quelle delusioni, quell'angoscia che a lui altro non permette che osservare da lontano, trepidante e ammirato, la vita che si realizza.

E' questo uno dei più remoti componimenti delle Occasioni, edito in rivista già nel 1930. Il poeta si rivolge ad Arietta o Annetta, una donna morta giovane designata ora con l'uno ora con l'altro nome, protagonista di un ciclo di poesie che incomincia già negli Ossi di seppia e, come si è visto, include forse anche al finale di Arsenio. Il tema di questo complesso componimento è quello della memoria e forse, come in Cigola la carrucola, dell'emergere di un fantasma mentale che potrebbe salvare...

Il componimento è complesso e si presta a diverse interpretazioni. Montale in una lettera del 1971 ad Alfonso Leone scrive: «La casa dei doganieri fu distrutta quando avevo sei anni. La fanciulla in questione non poté mai vederla; andò... verso la morte, ma io lo seppi molti anni dopo. Io restai e resto ancora. Non si sa chi abbia fatto la scelta migliore. Ma verosimilmente non vi fu scelta». Che la fanciulla sia poi l'Arletta-Annetta di altri componimenti risulta anche dalla lirica Annetta, pubblicata nel Diario del '71 e del '72, dove, fra l'altro, si legge: «Perdona Annetta se dove tu sei / (non certo tra di noi, i sedicenti / vivi) poco ti giunge il mio ricordo. / Le tue apparizioni furono per molti anni / rare e imprevedute, non certo da te volute. / Anche i luoghi (la rupe dei doganieri, / la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne) / non avevano senso senza di te». Ebbene da queste tarde testimonianze di Montale si può essere indotti a considerare che le allusioni oscure della Casa dei doganieri all'altrove in cui si trova Annetta siano allusioni al "regno dei morti". Ma questa di certo è solo l'interpretazione che a posteriori ne dà Montale nel componimento Annetta; non è invece possibile stabilire con esattezza se il poeta quando compose, nel 1930, La casa dei doganieri pensasse ad Arletta-Annetta come a una morta o solo come a una persona smarrita nel labirinto della vita (tanto più che egli stesso afferma che solo «molti anni dopo» egli seppe della morte prematura della ragazza).

A ben vedere tuttavia le due interpretazioni possono anche essere considerate per molti versi semplicemente l'una come l'intensificazione dell'altra. I dati comuni sono l'assenza della donna (per lontananza nella vita o nella morte), il diaframma temporale che si instaura tra l'ultima apparizione di lei e il presente, e il tema antiproustiano del ricordo imperfetto, del poeta che tenta vanamente di rievocare stabilmente un'immagine passata e darle nuova consistenza. A questo tema del ricordo, come già in Cigola la carrucola, può essere associato l'altro tema tipicamente montaliano dell'evento miracoloso che può portare alla realizzazione esistenziale (nelle sue varie sfumature: riscatto, felicità, vita autentica, liberazione dalla normalità paralizzante, ecc.): il recupero di un'immagine, di una presenza del passato in entrambi i componimenti potrebbe significare imbattersi «nel fantasma che ti salva».

Con Il sogno del prigioniero questa celebre lirica (dei primi anni Cinquanta) costituisce la sezione Conclusioni provvisorie che chiude la raccolta della Bufera e altro. È un testamento nel senso che al poeta, che «ormai ha lasciato alle spalle la possibilità della decisione religiosa simboleggiata nella figura di Clizia» ed «è passato attraverso la stagione dell'innamoramento per la Volpe, che in certo senso ha riportato a terra l'esaltazione della donna-angelo, ma soprattutto ha lasciato alle spalle l'epoca delle grandi distinzioni del bene e del male, potendosi facilmente dividere i due campi quando imperversavano i "messi infernali"» (Gianola), torna sui temi che hanno caratterizzato tutta la sua precedente riflessione per verificarne la tenuta.

Ha scritto Gianfranco Contini: «Nell'opera di Montale la prima fase è negativa e distruttiva: egli non ritrova un oggetto nella cui realtà possa avere fiducia. La seconda fase è relativamente positiva o costruttiva: nel tessuto insensato del mondo si schiude, sia pure improbabilmente, il sospetto d'un'eccezione significativa. Semplifichiamo leggermente il fatto, per necessità di razionalizzazione;

e di questi due momenti facciamo coincidere il primo con Ossi di seppia, il secondo con Le occasioni. Se ne ricaverà che il "terzo libro", ossia, per la medesima, venialmente abusiva, identificazione dialettica, La bufera, sarà la sede d'un discorso non solo non condannato a catalogare l'aridità, ma neppure teso esclusivamente, volta per volta, attorno al nucleo momentaneo dell'occasione che riscatta». Il fatto è - ed è il fatto significativo della raccolta che nella Bufera compie la sua irruzione la realtà concreta, spesso la realtà nelle sue manifestazioni pubbliche e "storiche": «guerra, tirannia, emergenza, guerra fredda [...] catastrofi dunque pubbliche». Già l'epigrafe di D'Aubigné nel componimento La bufera, ad apertura di raccolta significa «l'irruzione, sconvolgente e massiccia, di una realtà "esterna" entro un mondo», quello della poesia montaliana, che si era fondato sulla «sfiducia nel reale».

In questo *Piccolo testamento*, riflessione conclusiva prima di un lungo silenzio, eventi pubblici e vita privata, destino storico del mondo e ricerca etica ed esistenziale del poeta si confrontano: da un lato la «notte» che prosegue anche dopo la fine della guerra (un dopoguerra di guerra fredda, di clericalismo e stalinismo: di «purghe» si parlerà nel Sogno di un prigioniero), la profezia di una «sardana» che « si farà infernale» e coinvolgerà distruggendolo il mondo occidentale e le sue tradizioni (una guerra atomica?), i chiesastici lumi accesi dai chierici rossi e neri; dall'altro la «traccia madreperlacea di lumaca», lo «smeriglio di vetro calpestato», un'«iride» che si riduce alla «cipria»- fragile ed effimero «portafortuna», amuleto - e cioè minimi segnali luminosi, non paragonabili né ai lumi «di chiesa o d'officina» (che però si spegneranno) né alla luce infernale (che tutto travolgerà). Ma segni anche di una ricerca tenace e consapevole, di una «fede... combattuta», di un'orgogliosa coerenza («l'orgoglio / non era fuga, l'umiltà non era / vile») che dureranno, fin tanto che potrà durare ogni cosa transitoria: non potranno reggere «all'urto dei monsoni», ma il loro bagliore non è neppure tanto effimero quanto «quello d'un fiammifero». Ora - va notato - è Montale, rivendicando la giustezza della propria ricerca («giusto era il segno»), che per quanto debole lancia un messaggio di «fede», un bagliore di «speranza» a Clizia (o chi per lei). E, chiuso il capitolo dell'esplicita tensione metafisica, torna ad esprimersi in termini negativi paragonabili a quelli della celebre professione negativa degli Ossi di seppia (Non chiederci la parola): «non è lume di chiesa o d'officina... non è un'eredità, un portafortuna... l'orgoglio non era fuga, l'umiltà non era vile, il tenue bagliore strofinato laggiù non era quello d'un fiammifero

Clizia, senhal di Irma Brandeis, una donna ebrea americana che Montale conobbe a Firenze e che dovette far ritorno in America al tempo delle persecuzioni razziali; è dedicata la serie dei ventun Mottetti compresi nelle Occasioni (e «a I.B.» è dedicata l'intera raccolta a partire dall'edizione 1949)

I mottetti sono innanzi tutto un canzoniere d'amore per Clizia (ma Montale include testi originariamente scritti per altre donne: Arletta e una donna peruviana conosciuta a Firenze). E come tali debbono essere letti a un primo livello. Dato che il tema ricorrente è quello dell'assenza della donna, il modello che soccorre prioritariamente è quello delle canzoni di lontananza della tradizione medievale. È Montale stesso a suggerire ironicamente questa lettura parlando dei mottetti come di «un romanzetto autobiografico», in cui si delinea «la tipica situazione di quel poeta [cioè di Montale stesso], e direi quasi d'ogni poeta lirico che viva assediato dall'assenza-presenza di una donna lontana, nel caso presente di una Clizia portante il nome di colei che secondo il mito fu mutata in girasole». Il rimando è a un sonetto dantesco indirizzato a Giovanni Quirini in cui - come rileva l'Isella - «il poeta, dichiarato il suo amore per "donna dispietata e disdegnosa", si paragona a "quella ch'a veder lo sol si gira / e l' non mutato amor mutata serba"» (Clizia appunto, di cui parla anche Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 234-270). Al dolore per l'assenza materiale della donna si somma, secondo un modulo tipicamente montaliano, il drammatico alternarsi di realizzazioni e fallimenti del tentativo costante di richiamare alla memoria colei che manca.

In seconda istanza però il canzoniere dell'assenza della donna amata può essere letto come un grande simbolo di una più generale assenza, che ha portata esistenziale e metafisica. Clizia, come altri "fantasmi" precedenti, è colei che può salvare, può consentire la realizzazione esistenziale ma

anche può mettere in contatto con un altrove metafisico, anch'esso luogo dell'autenticità e della vera vita, mentre la vita dei "sedicenti vivi" è una condizione di tedio assoluto e di morte-in-vita.

Di questa duplice dialettica amorosa ed esistenzial-metafisica è testimonianza per il versante negativo "Lo sai: debbo ripetermi che è una ricerca del «segno smarrito», una ricerca che, è chiaro, in questo caso fallisce, come tanto spesso in precedenza, e che porta ad una riaffermazione del «male di vivere» concretato nell'immagine conclusiva dell'«inferno... certo». E per il versante positivo "Ti libero la fronte dai ghiaccioli", che con la possibile trasfigurazione di Clizia nel «visiting angel» (l'angelo della visitazione) preannuncia una momentanea svolta nella lirica montaliana che si protenderà e svilupperà soprattutto nella Bufera. Ha scritto l'Isella: «entrato nei Mottetti con l'edizione (seconda) del '40, il testo inaugura all'interno delle Occasioni il mito della donna salutare (su modello stilnovistico), il cui luogo deputato è il terzo libro. Non più la solarità degli Ossi, ma il buio a mezzogiorno: il nespolo allunga un'ombra minacciosa nel riquadro della finestra, gli uomini scantonano chiusi nella loro cieca solitudine. Ombre anch'essi, "non sanno" la possibilità del miracolo», che viceversa ora sa il poeta. Il negativo montaliano pare insomma aprirsi a una positività metafisica che ha implicazioni religiose (sia pure non di una religiosità ortodossa) e talora, nella Bufera, si arricchirà di espliciti riferimenti cristologici. Ma anche in questa fase il poeta che nel disordine generale talora inclina a credere di aver trovato in Clizia un bandolo salutare non ha verità da cantare a voce spiegata: non può farsi in nessun modo poeta-vate, l'esperienza del miracolo è appena credibile e incomunicabile agli uomini «ombre che scantonano» (possibile un nesso di ripresa e forse di antitesi con «l'uomo che se ne va sicuro... e l'ombra sua non cura» di Non chiederci la parola).

«All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza». Così dichiara Montale a proposito dei suoi esordi poetici in una celebre intervista, *Intenzioni* (Intervista immaginaria, 1946). Ma già i limoni, posti quasi ad apertura degli Ossi di seppia, costituiscono, nella forma discorsivo-narrativa tipica della raccolta, la dichiarazione di una poetica antieloquente. La lirica introduce anche all'essenziale paesaggio ligure, tipico del primo Montale.

Intenzioni. Per comprendere questo testo e in genere la prima lirica montaliana è opportuno riferire per esteso il passo dell'intervista citata nella premessa. «[Scrivendo il mio primo libro] volevo che la mia parola fosse più aderente di quella di 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 [cioè, nei termini della filosofia di Schopenhauer, un mondo inautentico perché rappresentato dalla convenzionalità della parola]. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza». Il problema qui posto da Montale ha due aspetti (tra loro connessi): uno poetico, letterario, e l'altro esistenziale. Torcere il collo all'eloquenza, facendo cozzare l'aulico col prosaico. Un immediato referente polemico è D'Annunzio, come ultimo rappresentante di una poesia eloquente, incapace di aderire al reale, ma solo di rappresentarlo in modo convenzionale e quindi falso. Montale invece aspira a una parola poetica che colga la realtà, l'essenza delle cose. Questo è anche il senso dell'opposizione della propria poesia a quella dei «poeti laureati», dei limoni ai «bossi ligustri o acanti». Ma D'Annunzio doveva anche essere «attraversato», come ebbe a dichiarare Montale stesso a proposito di Gozzano, il quale a suo giudizio «fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse (com'era necessario e come probabilmente lo fu anche dopo di lui) ad attraversare D'Annunzio per approdare a un territorio suo, così come, su scala maggiore, Baudelaire aveva attraversato Hugo per gettare le basi di una nuova poesia». Si evidenzia così anche la parentela, pur indiretta, dell'ideale di una poesia antieloquente di Montale con quello del crepuscolarismo e in particolare con quello del

crepuscolarismo di Gozzano, «il primo che abbia fatto scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico» (parole ancora di Montale). E il Mengaldo ha mostrato come Montale, linguisticamente e stilisticamente, attraversi l'esperienza poetica di D'Annunzio utilizzandone lessico, stilemi, cadenze e facendoli «cozzare» - secondo la lezione gozzaniana - con un linguaggio più dimesso, quotidiano, discorsivo. È quanto accade anche in questa lirica, ad esempio proprio nella contrapposizione tra gli umili «limoni» e le piante dai nomi poco usati, «bossi ligustri o acanti», ma anche accostando termini ricercati come «riescono», «susurro», «divertite», il dannunziano « s'affolta», ecc. a «pozzanghere», «anguilla», «ciglioni» ecc.

Lo sbaglio di natura, l'anello che non tiene. Il passo dell'intervista Intenzioni, con l'immagine della «campana di vetro», è anche illuminante riguardo agli aspetti più immediatamente esistenziali del testo. Altrove, in un'altra intervista, e ad altro proposito, Montale dichiara: «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». La condizione umana è percepita subito da Montale come una condizione di infelicità, di disarmonia, di inautenticità, di «male di vivere», di «vita strozzata», di separazione (come appunto di chi è in una campana di vetro) dalla vera vita che sfugge, dalla vera realtà che non rivela la sua intima essenza ma solo inessenziali parvenze. A questa condizione si oppone il desiderio di una vita felice, pienamente vissuta e realizzata, armonicamente fusa con la natura e con tutto il reale. Ecco allora la genesi delle immagini che simboleggiano la vita non realizzata (il muro con in cima i cocci aguzzi di bottiglia di Meriggia pallido e assorto, l'azzurro percepibile in città solo «a pezzi, in alto, tra le cimase», qui). Ed ecco allora anche le immagini che simboleggiano l'ipotesi di una realizzazione esistenziale, la fuga dal ferreo determinismo che regola la vita umana: la «maglia rotta nella rete», attraverso cui guizzare liberi nel mare, «balzar fuori, fuggire» verso la felicità, la vita (In limine) e qui il profumo dei limoni, che consente forse a qualcuno (non però al poeta) di tramutarsi in «disturbata Divinità» e al poeta, nel chiuso della città, per un momento di attingere a una più cordiale visione del mondo.

Questo testo propone sintetizzata la duplice dialettica che caratterizzerà poi tutta la raccolta:

- 1) fra momenti in cui ci si sente vicini a cogliere il senso ultimo delle cose e a proiettarsi nella vita e momenti in cui si sprofonda nel tedio;
- 2) fra il poeta, incapace di infrangere la campana di vetro che lo separa dalla realtà e dalla vita vera, ma sempre in attesa che il miracolo accada, e le persone che ci riescono, e si tramutano quasi in divinità

Arsenio è l'ultimo componimento in ordine cronologico degli Ossi di seppia, aggiunto nell'edizione del 1928 e composto l'anno prima. La scena, che ha per la prima volta un protagonista maschile diverso dal poeta, ma in cui il poeta si proietta oggettivandosi, è posta in una stazione balneare nell'imminenza di un temporale. Arsenio è attratto dal vortice degli elementi verso la spiaggia nell'intuizione che a quello sconvolgimento improvviso della natura sia legata la possibilità di un mutamento radicale nella propria esistenza, che quello sia l'evento tanto atteso. Ma Arsenio, come Montale, è «della razza di chi rimane a terra»...

Il senso globale di *Arsenio*, a parte l'interpretazione di singoli versi ambigui, è chiaro: Arsenio si è trovato davvero, o molto probabilmente, di fronte all'evento tanto atteso, quello capace di sconvolgere il corso della sua vita, di annullare d'un colpo il «male di vivere», liberandolo e rendendolo «divino». Il temporale è il simbolo di questa opportunità o forse è esso stesso questa opportunità: lo sconvolgimento naturale attrae Arsenio, che è sul punto di gettarsi in mare, sradicando le radici viscide che lo legano a terra. La liberazione, il mutamento è però inquietante, forse -perché si tratta di proiettarsi nel turbine di un mare sconvolto- coincide con l'annullamento di sé, con l'annientamento, la morte. Forse, insomma, è il morire che può dare senso alla vita, il proiettarsi nel nulla cosmico. Ma Arsenio, come Montale, è «della razza di chi rimane a terra» e rinuncia a cogliere questa terribile ma forse salvifica opportunità, ritornando alle cose in autentiche e alle angosce di tutti i giorni, qui simboleggiate dalla folla dei villeggianti morti-viventi.

Il componimento è anche importante perché segna, in anticipo rispetto alle successive scelte delle

Occasioni, un deciso orientarsi verso una poetica che è stata definita del "**correlativo oggettivo**", in parte mutuata da Eliot, che Montale proprio in questi anni legge e traduce. Sta di fatto che qui Montale sostituisce all'io lirico un personaggio, Arsenio, in cui la sua personale problematica esistenziale è oggettivata (come in Eliot accade col protagonista di Rapsodia e con Gerontion nel componimento omonimo). È anche vero però che Montale anche in precedenza aveva sistematicamente proiettato se stesso e i suoi stati soggettivi in oggetti simbolici (si vedano ad esempio gli oggetti-simbolo di Spesso il male di vivere), tant'è che non pare pretestuosa la sua rivendicazione di una scelta autonoma e coerente in questo senso. Si veda ad esempio quanto Montale dichiara, a proposito delle Occasioni, nella prefazione alla traduzione in svedese delle sue liriche: «Qualcuno mi mosse il rimprovero di avere qui adottato il metodo eliottiano del "correlativo obiettivo": che è di fornire un oggetto (la poesia) in cui il motivo sia incluso in forma di suggerimento, non però spiegato o commentato in termini psicologici. La verità è che io avevo tradotto nel '29 tre brevi poesie di Eliot, ma nient'altro conoscevo di quel poeta; mentre parecchie mie pagine degli anni precedenti già mi imponevano quella strada». E altrove (Intenzioni) precisa: «in sostanza non mi pare che il nuovo libro [Le occasioni] contraddicesse ai risultati del primo: ne eliminava alcune impurità e tentava di abbattere quella barriera tra interno ed esterno che mi pareva insussistente anche dal punto di vista gnoseologico. Tutto è interno e tutto è esterno per l'uomo d'oggi; senza che il cosiddetto mondo sia necessariamente la nostra rappresentazione. Si vive con un senso mutato del tempo e dello spazio".

Dopo anni di silenzio Montale inaugura una nuova e feconda fase poetica che ha il suo primo atto nella raccolta *Satura* del 1971 (testi degli anni 1962-1970). È una svolta caratterizzata soprattutto dall'abbassamento dello stile e del tono, che diventano decisamente prosastici e colloquiali. Montale da un lato si mostra incline a trattare le memorie private, sostituendo alle donne simboliche delle precedenti raccolte la figura della Mosca, la moglie morta nel 1963 (nei due cicli degli Xenia, in greco «doni offerti agli amici e agli ospiti», dedicati a lei), e dall'altro ora riapre la riflessione poetica sui propri temi di sempre, affrontati con accenti sempre più scettici, ora si impegna a satirizzare, tra ironico e sarcastico, i miti e gli pseudo-valori del proprio tempo, specie nei due cicli di *Satura* (termine latino che originariamente designava un "[piatto] ricolmo di vari cibi" e poi era passato a designare un genere letterario che trattava vari argomenti in vari metri) e poi nelle successive raccolte.

I componimenti testimoniano tre diversi atteggiamenti dell'ultimo Montale. *Ho sceso dandoti il braccio* è la commossa e affettuosa rievocazione della moglie morta, negli Xenia via via ricordata in piccoli atti, gesti, avvenimenti memorabili solo per la storia privata dell'uomo Montale (cioè non più simbolici). La consuetudine di vita con la Mosca è tragicamente interrotta e il poeta, con pudico riserbo e in tono dimesso per mascherare un dolore che non può e non vuole cantare da "poeta laureato", ne lamenta l'assenza per lui catastrofica (in un altro xenion un improbabile signor Cap, messo al corrente della notizia, «resta imbambolato, /sembra che sia una catastrofe anche per lui»). Ma, in questa prospettiva non più simbolica e tanto più prosastica, Montale rinnova forme e moduli della sua precedente lirica: il colloquio con le ombre, l'appello a una donna non "salvifica" come Clizia, ma essenziale per il suo precario equilibrio di uomo nel mondo.

Il raschino, come ha scritto lo Scarpati, «è una satira della felicità, del progresso, dei nuovi entusiasmi del consumismo liberatore che il potere economico e i suoi messaggeri, i mass media, propugnano. Montale ne coglie la sostanza nell'abolizione fittizia del senso della contraddizione, del pungolo del pensiero, e nella mostruosa eliminazione del pianto che ci riduce a grotteschi forzati del riso». È un Montale che attraverso la satira degli idoli del mondo contemporaneo prosegue la propria funzione di coscienza critica del proprio tempo.

Qui e là è una ironica ripresa dei propri personali miti poetici (il problema dell'esistenza, di un varco salvifico di qualsiasi natura, la proiezione verso universi metafisici) e al tempo stesso una prosecuzione, ora scettica e disincantata, della riflessione che, oggettivata in quei miti, lo aveva impegnato. Nessuna certezza, nessuna speranza è possibile: tutto per noi si riduce al qui, ad una

recita di cui non conosciamo l'atto finale, mentre il là (varco, liberazione, felicità, realizzazione, giustificazione metafisica) è solo un'ipotesi del pensiero.

Sulla mutata nozione di poesia nel Montale di Satura proponiamo un giudizio di Pier Vincenzo Mengaldo: "In realtà lo stretto legame, anche talvolta di tono, con l'attività di pubblicista dice molto sulla fisionomia di Satura e sulla poetica che la regge. All'origine del taglio narrativo, diaristico, quotidiano, prosaico anche del libro sta anzitutto, se non erro, una mutata concezione della poesia stessa. Fino alla Bufera inclusa continuava in sostanza ad agire in Montale, con l'originalità e l'accento suoi propri, un'idea della poesia, per quanto declinata razionalisticamente, come folgorazione numinosa, come strumento rivelatore di verità, e sia pure una *vérité noire* per dirla con Fortini (istruttiva, nonostante il caso-limite, la dichiarazione medianica a proposito di Iride), che si collocava pur sempre nel solco della grande tradizione simbolistica e decadente, se non già del maggiore romanticismo orfico: lo scatto imprevedibile della memoria agnitiva, l'illuminazione a lampi e come miracolosa di oggetti provvidenziali ne era un sintomo pertinente, e la stessa eclisse della persona privata del poeta nell'estraniamento dell'oggetto poetico era altrettanto un segno della nuova assunzione di umiltà del lirico postdannunziano quanto di questa implicita nozione trascendente della poesia. In Satura si fa strada una diversa e più relativistica concezione della poesia come strumento quotidiano e quasi immediato, valido accanto ad altri, di osservazione e riflessione: da cui, subito, l'emergere in filigrana della figura privata del produttore di versi. Le stesse enunciazioni di *La poesia*, 2 ("Ma non è certo che la troppo muta / basti a se stessa / o al trovarobe che in lei è inciampato / senza sapere di esserne / l'autore") non testimoniano tanto per un'idea trascendente quanto aleatoria della poesia, e riflettono quell'atteggiamento mutato del poeta verso i propri prodotti di cui stiamo discorrendo".

Negli ultimi decenni dell'Ottocento nel contesto europeo si verifica una serie di trasformazioni dell'assetto economico-sociale, delle quali partecipa naturalmente anche l'Italia. Un dato fondamentale è il passaggio dal cosiddetto capitalismo concorrenziale al capitalismo monopolistico o oligopolistico, che comporta un processo di concentrazione delle strutture produttive, di un determinato settore e quindi il costituirsi di gruppi di pressione e di interessi che innescano un'intensa competizione tra gli stati per la conquista sia di materie prime sia di nuovi mercati. Da queste solide motivazioni economiche nascono miti di supremazia nazionale, di conquista (e quindi la teorizzazione dello "Stato forte"), di "missione dell'uomo, branco", di violenza e di avventura. Dall'idea di nazione, che nella prima metà dell'Ottocento era stata intesa come legittima affermazione della propria identità nazionale, si passa ora al nazional-imperialismo e al colonialismo, al disprezzo dell'egualitarismo democratico, all'esaltazione della grande personalità al vagheggiamento dello Stato forte. In questa complessa trasformazione della società europea si intrecciano condizionamenti economici e ideologie, si influenzano vicendevolmente miti letterari e comportamenti degli individui e dei gruppi.