

NINO BETTA

MONTALE PREMIO NOBEL

Il premio Nobel a scrittori italiani non ha premiato che una volta sola un narratore, Grazia Deledda (1926): prima, nel 1906, il poeta Carducci, poi Luigi Pirandello (1934), più recentemente S. Quasimodo (1959), ed ora, 1975, Eugenio Montale.

Perché il premio Nobel all'ottantenne Montale? E che significato ha il nostro poeta nella civiltà europea o mondiale?

La motivazione data dall'Accademia Svedese il 23 ottobre 1975 dice: «per la sua originale opera poetica che, con grande sensibilità artistica, ha interpretato valori umani nel segno di una vita senza illusioni».

Naturalmente è una motivazione generica, addirittura cauta, se si pensa all'estrema difficoltà di lettura che Montale presenta, anche per un italiano colto: d'altra parte, fin dagli «*Ossi di seppia*» del 1925, Montale ha segnato una presenza concreta nella letteratura italiana, e l'interesse per lui dura da mezzo secolo.

Le traduzioni in lingue straniere non sono scarse, e ammettono l'estrema difficoltà che hanno affrontato ⁽¹⁾ per l'assoluta novità del linguaggio montaliano: oltre ad una traduzione antologica proprio in svedese, a cura di Gösta Andersson (1960), ad altre in tedesco e in inglese ⁽²⁾,

(¹) I rischi di fraintendimento sono posti in evidenza, ad es., da Antoine Fongaro, *Traduire Montale* (in Notes et documents della Revue des études italiennes, N. S. t. XIII, 1967).

(²) Un particolare interessante, nella traduzione di *Per album*: Ho cominciato anzi giorno / a buttar l'amo per te (lo chiamavo «il lamo») – che evoca realmente il desiderio, la ricerca di un amore – è dato «the I-love-her» come rileva Alberto Giordano in una nota della sua antologia «Testi del novecento italiano», pag. 567, con felicità interpretativa. In *Poems/Poesie*, traduzione di George Kay, Parallel English and Italian Texts, Edinburgh University Press, 1964.

in greco, in rumeno, in serbo, in ungherese, in russo, ecc., fanno testimonianza dell'interesse europeo quelle in francese, ad incominciare dalla scelta di Silvio d'Arco Avalle e Simone Hotelier del 1946 ⁽³⁾ per giungere al tentativo di Genéviève Burchkardt nell'«Italie poétique et contemporaine», con testo a fronte italiano ⁽⁴⁾, a quello di Pierre Van Bever, nella Collection bilingue de poésie de l'Institut Culturel Italien (1968), alla resa integrale in tre volumi, Poésies, traduzione di Patrice Angelini, Parigi, Gallimard, 1966, che giunge fino a *La Tourmente et autres poèmes*.

Non c'è dubbio che Montale sia stato, dunque, considerato, fino dalle prime opere, il maggior poeta dell'ermetismo italiano su piano europeo ⁽⁵⁾, con ascendenze complesse, individuabili sia nella tradizione (un certo Pascoli, D'Annunzio, Gozzano, e, particolarmente i poeti liguri come lui, Boine, Sbarbaro, Ceccardo) sia nei simbolisti francesi, in Baudelaire e Mallarmé, in Valéry e in Lautréamont, e in poeti inglesi come Pound ed Eliot, tanto che si parlò di un'ispirazione «nordica ed europea» più che italiana, senza che egli giungesse a vedere le cose come «correlativi oggettivi» (Eliot) di una realtà metafisica, benché spesso suggerisse un senso agli oggetti, anche i più comuni, in emblemi e simboli di un quid metafisico irraggiungibile. In quale senso, è bene determinato sempre dal Debenedetti, quando chiarisce l'ermetismo montaliano come «il paradosso di comunicare direttamente in maniera intuitiva ed immediata una *incomunicabilità* . . . È una incomunicabilità non ontologica, sebbene anch'essa abbia una natura metafisica, in quanto allude a quell'entità che chiamiamo il nostro destino . . . L'ermetismo di Montale deriva anche da quella simultaneità del fisico e del metafisico, di quei due momenti che rimangono dialettici, senza mediazione».

Il discorso sull'ermetismo è, quindi, obbligato, per tentare di comprendere il poeta ligure, sia quello degli *Ossi di seppia* (1925), già nel titolo allusivo ambiguamente alle esistenze, anche umane, o quello delle *Occasioni* (1939), che suggeriscono simboli, oggetti e ricordi da considerarsi uno specchio dell'esistere, e nulla più, o della *Bufera ed altro* – che comprende anche *Finisterre*, pubblicato a parte in un primo tempo – (1956), in cui le figure montaliane si proiettano «sullo sfondo di una

⁽³⁾ Choix de poèmes, Editions du Continent, con introduzione di Gianfranco Contini, Gènéve, 1946.

⁽⁴⁾ Parigi, Editions du Dauphine, 1968.

⁽⁵⁾ G. Debenedetti, nei quaderni delle lezioni all'Università di Roma dell'anno 1958-59, pubblicati da Garzanti nel 1974 con il titolo: *Poesia italiana del Novecento*, annota: « . . . le *Occasioni* possiamo già dire con una certezza quasi da posterì che sono uno dei due, o al più tre libri in cui quel nostro ermetismo sopravviverà».

guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione» ⁽⁶⁾, in uno scontro con la realtà della storia ed una strenua difesa dell'uomo, come resistenza e riscatto di una salvezza oscura, o ancora della *Satura*, che comprende gli *Xenia* (1962-1971): i quattro Montale, come li definisce ormai la critica ⁽⁷⁾.

In primo luogo, l'io del poeta non è più il personaggio del poeta, idolatrato dai romantici, esibito nella sua sensibilità, ma «un medium, una capacità di testimoniare, di registrare un evento... è il pronome come impersonale di un *accade*, diceva già Rimbaud, così che «la poesia è poesia di rapporti e di eventi lirici al di fuori di ogni rapporto sentimentale e autobiografico con l'IO che ne è teatro» ⁽⁸⁾.

Qualsiasi poeta della tradizione ci permette di identificarci in lui, in una situazione, che, per questo, è universale (Sempre caro mi fu quest'ermo colle... Silvia, rimembri ancora - quel tempo della tua vita mortale...): gli ermetici no, non hanno neppure una determinazione di comune linguaggio oltre che dell'evento: qualsiasi altro evento avrebbe potuto attraversarli, colpirli. Anche in Montale «l'estrema oggettività, addirittura realistica, delle singole notazioni è accompagnata dalla non referibilità di queste notazioni a una vicenda unica, insostituibile... c'è un'evidenza esistenziale che non ha nulla in comune con la chiarezza e la spiagibilità».

Montale stesso è molto esplicito quando afferma: «nessuno scriverebbe versi se il problema della poesia fosse quello di *farsi capire*: il problema è di far capire quel *quid* al quale le parole non arrivano».

E nel '52, in *La solitudine dell'artista*: «Ritengo che anche domani le voci più importanti saranno quelle degli artisti che faranno sentire attraverso la loro voce isolata un'eco del fatale isolamento di ognuno di noi. In questo senso solo gli isolati parlano, comunicano; gli altri - gli uomini della comunicazione di massa - ripetono, fanno eco, volgarizzano

⁽⁶⁾ Le poesie di Finisterre furono pubblicate nei Quaderni della Collana di Lugano di Pino Bernasconi: sono del 1940-42, ed era logico non potessero essere pubblicate in Italia. «Ho completato il mio lavoro con le poesie di "Finisterre" - dice Montale stesso - che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca. Ho proiettato la Selvaggia e la Mandetta o la Delia dei Mottetti (sono una delle sezioni delle Occasioni, che raccoglie poesie scritte fra il 1934 e il 1939, vogliamo richiamare al lettore) sullo sfondo di una guerra... e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria».

⁽⁷⁾ Nell'aprile del 1975 Montale ha pubblicato 10 inediti in *Almanacco dello specchio*, n. 4, come nel 1974 aveva pubblicato il *Diario del '71 e del '72*: ribadiscono la dura polemica con il proprio tempo, e si illuminano dei ricuperi della memoria. E, forse, un quinto Montale.

⁽⁸⁾ DEBENEDETTI, Op. cit. pag. 60 e segg.

le parole dei poeti, che oggi non sono parole di fede, ma potranno forse tornare ad esserlo un giorno».

Programmaticamente, in una poesia posta agli inizi di *Ossi di seppia, I limoni*, Montale ci aveva avvertito sul rifiuto di una realtà poetica fatta di esibita letterarietà, proprio per essere in grado di cogliere qualcosa di essenziale, vicino alla dimensione umana (quel *quid* che non attingiamo mai!).

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.

Questa verità esatta, precisa, inattingibile se non in uno sbaglio, in un punto morto, sta nel fatto che la rappresentazione abituale del mondo è un inganno logicizzato, e nulla più, una convenzione: la poetica montaliana deve andare di là, nella musica, nel significante più che nel significato, si direbbe oggi: il mondo non è necessariamente come lo rappresentiamo! «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 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: un'esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile»⁽⁹⁾.

Il poeta può avvicinarsi, ascoltare al limite del segreto, ma non lo può dire, non lo afferra, né in sé né fuori di sé, se non per frammenti, silenzi, illuminazioni che scompaiono subito. Non lo può dire e non dobbiamo chiederglielo, perché non potrebbe rivelare se non la negazione (sia in senso esistenziale, sia storico, di un determinato momento di crisi di civiltà)⁽¹⁰⁾: sillabe storte e secche, non formule e luci, come il croco

⁽⁹⁾ MONTALE, *Intervista immaginaria*, 1946, in «La Rassegna d'Italia» I, n. 1.

⁽¹⁰⁾ In senso esistenziale insiste ad es. BIGONGIARI, *I tre tempi della lirica montaliana*, in *Poesia italiana del Novecento*, Vallecchi, Firenze, 1960, pag. 242, là dove afferma che «la poesia di Montale nasce da un contatto stretto con le cose di cui ha accertato la preliminare inconoscibilità, la preliminare autonomia, la preliminare prosecuzione di un moto cosmico... il distacco è destinato ad allargarsi fra l'uomo - que-

che splende in mezzo al prato polveroso: «codesto solo oggi possiamo dirti - ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo» (11). Del resto al poeta Montale sembra esemplare il fatto che, nel tessuto della vita in sé, in creature e eventi estranei a noi e fra loro, abbia incontrato spesso il male di vivere, ma il bene solo nella distanza impietrita che interpone l'Indifferenza come unica forma della resistenza e, a suo modo, di felicità (12).

Se la sofferenza è condizione della vita, incontrata ovunque, l'Indifferenza è divina, lontana dalla terra come il «falco alto levato».

Non si deve dimenticare che la prima lirica montaliana, del 1916, anche se pubblicata solo nella prima edizione degli *Ossi*, quella di Gobbetti nel 1925, - Montale è nato nel 1896, la lirica quindi è di un poeta ventenne - è *Merigiare pallido e assorto*, costruito per successive appropriazioni oggettuali, tessuta non di immagini, ma di fatti, in una frantumazione di realtà colta con vocaboli-chiave, suggestivi per il loro stesso suono (scricchi, picchi, muraglia, bottiglia, ecc.), in modo che risulti impossibile dare un senso alla vita anche dell'uomo («seguire una muraglia - che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia») (13).

La presenza oggettuale così caratteristica del poeta tende solo a far conoscere, senza partecipazione alcuna, dei fatti, degli eventi, fitti come sono nella vita, e dai quali non viene che il senso della frantumazione dell'esistenza, nell'affollata instabilità delle cose; e, proprio per questo, l'impossibilità dell'uomo di definirsi. Di qui, in tutta l'opera, un'incredibile necessità di vocaboli, rigorosi, precisi, che corrispondono a realtà

st'uomo in crisi di oggettività, quest'uomo, com'è stato detto, «einsteiniano» - e le cose». In senso storico, il MANACORDA, *Montale*, La Nuova Italia, Firenze 1969, pagg. 26-27: «... la pronuncia del *no* di Montale investe la parola, la storia, il destino esistenziale degli uomini. In una situazione in cui la violenza e la menzogna - guerre, rivoluzioni e false rivoluzioni - sono divenute prassi normale determinando la sconfitta della ragione e il crollo dei valori... l'essere dell'uomo... può essere colto solo nel suo *non essere*, la parola parla solo per negare i contenuti della vita e della storia».

(11) Vasco Pratolini prese questi due ultimi versi come epigrafe del suo *Quartiere*, libro concepito nel 1943 e pubblicato nel '44, ad indicare la crisi della sua generazione rispetto alla dittatura fascista.

(12) *Spesso il male di vivere ho incontrato*, *Ossi di seppia*: l'elencazione della prima strofa (il rivo strozzato che gorgoglia, l'incartocciarsi della foglia, il cavallo stramazato) «tocca con rapido cenno riassuntivo un mondo inorganico, vegetale e animale, forse lasciando appena all'uomo il modesto privilegio di un'attonita apatia» (Manacorda, op. cit., pag. 30). La pietrificazione innanzi alla realtà indifferente è sottolineata con mezzi assai parchi: da notare i quattro participi passati, a segno del distacco: incontrato, strozzato, stramazato, levato.

(13) È la fase descrittiva, secondo GIANCARLO CONTINI (*Esercizi di lettura*, Le Monnier, Firenze, 1947): «nominare e nominare le cose, un vero delirio di nominare» per conoscere e possedere, ma in «una presa di possesso dolorante, perciò ancora virtuale». «Gli *Ossi di seppia* più che svolgere un sentimento di non-esistenza, perpetuano un non-sentimento».

e non ad immagini («l'arte in quanto oggetto formato è anche un fatto fisico, materiale» dirà Montale stesso). Luigi Rosiello, applicando il metodo della linguistica matematica nello studio statistico dei termini presenti nell'opera di Montale, ne indica il numero complessivo in 36.831: per avere un elemento di confronto, quello di Dante è di 27.734 (14).

E, nello stesso tempo, il poeta non può fare a meno di sentire che egli è estromesso dal partecipare in qualsivoglia forma a quella realtà, che potrebbe essere inganno e parvenza (rappresentazione!): così egli attua «quella dialettica di confidenza e di segreto, di concessione e di difesa che è il doloroso, ineliminabile segno di nobiltà della poesia moderna» dirà il Solmi (15).

La poesia che meglio rappresenta tale dialettica è *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* (sempre negli *Ossi di seppia*):

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà già troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Il miracolo, in quest'aria quasi di cristallo, è percepire, volgendosi indietro, la non esistenza delle cose, cui siamo assuefatti per un inganno abitudinario, non avendo esse altra dimensione che quella di immagini proiettate su uno schermo, pure illusioni, cui si crede per abitudine, in un inganno di realtà. E questi uomini che non si voltano sono dunque anch'essi «... impallidite vite tramontanti... sargassi umani fluttuanti...» (*Incontro*); «*ghiacciata solitudine di morti*» (*Arsenio*)... «*sballottati come l'osso della seppia*» (*Riviere*), senza libertà, determinati dalla clausura, come la farfalla di *Vecchi versi*, in una fatalistica visione che li sgretola come oggetti, in una condizione esistenziale desolata e vuota, sot-

(14) L. ROSIELLO, *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Vallecchi, Firenze, 1965.

(15) SERGIO SOLMI, *Scrittori negli anni*, Il Saggiatore, Milano, pag. 314. E alcune righe prima, affermando l'universalità della lirica montaliana: «ha certamente un significato che quest'opera, quanto più solcata dalle striature ineffabili d'un'esistenza separata e affondata nel suo segreto al pari di ogni esistenza, sia riuscita ad esprimere un «luogo comune» che tante anime possono riconoscere come loro proprio.

tolineata dall'asperità delle immagini e dei suoni, per cui si attua la «corrosione critica dell'esistenza»⁽¹⁶⁾.

Il Montale sente soprattutto, e sempre più a mano a mano che ne fa esperienza, la massificazione, il conformismo alienante del vivere, il distacco dalla genuinità, la perdita del rapporto reale soggetto-oggetto, le falsificazioni di base su cui si regge l'esistenza. La stessa inconsistenza si può ritrovare nel tempo – una continuità senza logica – entro cui si svolge la vita come un disco già inciso (*L'orto*), come una ruota che non si arresta (*Eastbourne*), come un sughero abbandonato alla corrente (*Barche sulla Manica*), immoto andare in un delirio di immobilità (*Arsenio*).

Quando la memoria tenta un ricupero, esso è impossibile perché le cose passate sono vere, ma perdute, appartengono ad un altro (anche chi ricorda è mutato), se ne può tutt'al più tenere un filo che si dipana, od osservarle come in uno specchio, spesso annerito, informe, od anche in un'immagine nell'acqua, subito cancellata, come in *Cigola la carrucola dal pozzo*: «si deforma il passato, si fa vecchio, - appartiene ad un altro...» quando la ruota ridona l'immagine all'atro fondo. Per questo l'immagine dello specchio è, direi, tipicamente montaliana, come labile possibilità di riapparizione e come deformazione della creatura, come testimonianza del mutamento e della perdita: esemplari, a questo riguardo, *Dora Markus*, e *Gli orecchini*⁽¹⁷⁾.

Altrettanto ricorrente nella poesia montaliana l'affidarsi ad amuleti, presenze oggettuali cariche di importanza per una intelligenza che si apre alla superstizione, nel tentativo di dare significato ad una esistenza dispersa, frammentata, di resistere alla mancanza di senso in sé (il topo bianco d'avorio di *Dora*, ma anche la matita per le labbra, il piumino della cipria, le giade intorno al polso), all'angoscia della *non-durata*. Su ogni cosa incombe sempre, nel pessimismo di Montale, il naufragio: un naufragio vero sulla piccola flotta di navi di cartone che il bambino *arremba* (ferma, trattiene) *su la strinata proda*: l'attimo che rovina l'opera lenta di mesi / giunge... Viene lo spacco; forse senza strepito. /

(16) ALFREDO GARGIULO, *Introduzione alla seconda edizione degli Ossi di seppia*, 1928, Fratelli Ribet, Torino. Ma E. SOLMI in *Scrittori negli anni*, Milano, *Il Saggiatore*, 1963, aggiungerà che «la realtà pietrosa, immobile e in sfacelo, su cui insisteva il Gargiulo, appare negli *Ossi* lievitata di continuo da «fantasmi che le si contrappongono – segnali, indizi – continuamente tentata in ogni suo anfratto dall'ansia di fuga».

(17) D. S. AVALLE ne «*Gli orecchini di Montale*», *Il Saggiatore*, Milano, 1965, prende in esame i testi in cui si è svolto il tema dello 'specchio' (*Vasca I*: prima redazione in *Ossi di seppia*: *Cigola la carrucola nel pozzo*, in *Ossi di seppia* 1925; *Due nel crepuscolo*, 1926, pubblicato in *Finisterre* 1945; *Dora Markus II*, 1939; *Vasca 2*, seconda redazione, in *Ossi di seppia* V ed. 1942; *Gli orecchini*, 1940, in *Finisterre*).

Chi ha edificato sente la sua condanna. / Meglio tirare la propria barca in panna, sarà l'unica che si salva. / Per dire queste cose con assoluto distacco, il poeta ricerca appunto un linguaggio non usurato, non una merce di scambio, ma l'adeguamento allo stato puro delle situazioni, una parola stremata e concentrata, nell'automaticità di certe rime, e più spesso assonanze, ottenute non per abbandono ma assidua ricerca del limite (in differenza essenziale col Pascoli). Montale dice di aver imparato dal mare il suo linguaggio mutevole e poliseno: «le salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono /»; di aver voluto sentirsi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi / mangiati dalla salsedine /: perché il mare, nei giorni lunghi dell'infanzia passati sulle sue rive, gli aveva detto per primo che il poeta aveva in comune la stessa legge rischiosa: «essere vasto e diverso / e insieme fisso /: e svuotarmi così d'ogni lordura, / come tu fai che sbatti sulle sponde / tra sugheri alghe asterie / le inutili marcerie del tuo abisso». (*Mediterraneo*).

Ma di lì è anche venuta l'ossessione del tempo, ondante, mutevole, donde il richiamo continuo negli OSSI alla marea che rode le prode, alla spuma e alla riga che segna la distesa marina, come labile via di fuga, come presagio di un varco. Senso angoscioso del tempo e trasmutazione incessante delle cose sono strettamente legati e li ferma solo la memoria, però come se non ci appartenesse più quel mondo già passato. In particolare, la memoria dell'infanzia (tema essenzialmente moderno!), l'unico momento di identità col vivere, senza autodistinzione ed immiserimento, come ci rivela *La farandola dei fanciulli*:

La farandola dei fanciulli sul greto
era la vita che scoppia dall'arsura.
Cresceva fra rare canne e uno sterpeto
Il cespo umano nell'aria pura.

Il passante sentiva come un supplizio / il suo distacco dalle antiche radici. / Nell'età d'oro florida sulle sponde felici / anche un nome, una veste, erano un vizio. / Altrove: «lo stesso avere un nome, una veste era già un limite».

Ed ancora più chiaramente in *Fine dell'infanzia*:

Norma non v'era / solco fisso, confronto / a sceverare gioia da tristezza. . . . rapido rispondeva / a ogni moto dell'anima un consenso / esterno, si vestivano di nomi / le cose, il nostro mondo aveva un centro. / Eravamo nell'età verginale / in cui le nubi non sono cifre o sigle / ma le belle sorelle che si guardano viaggiare . . .

Eravamo nell'età illusa. /

Volarono anni corti come giorni / Sommerse ogni certezza un mare florido / e vorace... (del resto, molti anni dopo, in una poesia della raccolta *La bufera, Proda di Versilia*, dirà: A quell'ombra, i primi anni erano folti / gravi di miele, pur se abbandonati...) e quello fu il tempo misurabile «fino a che non s'aperse questo mare / infinito, di creta e di mondiglia», l'età matura. La vita sarà «questo scialo / di triti fatti / vano più che crudele /» (di qui prende lo spunto il titolo di un romanzo di Pratolini, *Lo scialo*). E la sorte del poeta è quella di Arsenio, vivere una vita strozzata in mezzo ad una ghiacciata moltitudine di morti, una vita determinata, in un viaggio verso il nulla: «Ah, crisalide, come è amara questa / tortura senza nome che ci volge / e ci porta lontani - e poi non restano / neppure le nostre orme sulla polvere...» ... e noi andremo innanzi senza smuovere / un sasso solo della gran muraglia; e forse tutto è fisso, tutto è scritto, / e non vedremo sorgere per via / la libertà, il miracolo /, il fatto che non era necessario!» (*Crisalide*).

Gli *Ossi* si chiudono con *Riviere*, una rievocazione di quella terra ligure di Monterosso, nelle 5 terre, di quel mare dove aveva trascorso le sue vacanze di ragazzo, così presenti come paesaggio in moltissime poesie, - i pochi stocchi d'erbaspada / penduli da un ciglione / sul delirio del mare; o due camelie pallide / nei giardini deserti / e un eucalipto biondo... - e col sogno di quegli anni: «Oh allora sballottati / come l'osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco; diventare / un albero rugoso od una pietra / levigata dal mare...»

La seconda opera di Montale *Le occasioni* raggruppa le poesie scritte fra il 1928 e il 1939, con una particolare sezione di *Mottetti* ('34-39). Bisogna accettare l'incontro e lo scontro con gli avvenimenti di tutti i giorni, bisogna cercare le *occasioni* degli incontri, nell'attesa di quell'evento non necessario che spezzerebbe l'inutile iterazione dei giorni; sono occasioni-spinta, che vanno sottese *per accettarne solo l'impulso*. Vi prende rilievo particolare l'immagine della donna (Clizia) che salva dalla solitudine e dal tedio, dal nulla che incombe, mantenendo i barlumi che la vita manda (e spesso sotto forma ancora di memoria). La tecnica espressiva si fa più duttile, dal surrealismo all'inganno della filastrocca (*Keepsake*, con la sequela dei nomi dei personaggi di operette, ridotti alla loro pura essenza nominale, *flatus vocis* - Montale), dalla presenza di arcani emblemi e sortilegi (il piombo fuso in cui Gerti, precipitandolo nell'acqua fredda così che esso formi bizzarri ghirigori, legge il destino; l'orologio di cui si vorrebbero spostare indietro le lancette) ai filtri della realtà per ricuperarla diversa (il grillo o il gatto del focolare (*A Liuba*

che parte), l'arca che sovrasta il flutto); agli amuleti o totem, cui sembra affidarsi sopra l'incomprensione del fatto stesso di esistere l'uomo del nostro tempo.

Vorrei soffermarmi, per rendere più evidente come funziona l'occasione e la difficoltà di trovarne la chiave nella poesia, su *A Liuba che parte*:

«Non il grillo ma il gatto / del focolare
or ti consiglia, splendido / lare della dispersa tua famiglia.
La casa che tu rechi / con te ravvolta, gabbia o cappelliera?, /
sovrasta i ciechi tempi come il flutto / arca leggera – e basta
al tuo riscatto.»

È questo un esemplare tipico del nuovo linguaggio, assai meno descrittivo, astruso a prima vista, incomprensibile, delle Occasioni, ma estremamente musicale.

Ad una prima lettura sembrerebbe, come dice A Valle, la parodia di una cantatina ⁽¹⁸⁾ – Montale aveva, da giovane, studiato canto, per divenire baritono, e la musica lo attirava sempre come modulazione anche del testo poetico –: «quella che nel Medio Evo era chiamata una «dipartita». Nella struttura, un gioco, sapiente di riprese e di rime al mezzo, potrebbe essere ritmato così: e richiama anche, se si vuole, un'arietta metastasiana. Non il grillo ma il gatto

del focolare
or ti consiglia
splendido lare
della dispersa tua famiglia.
La casa che tu rechi
con te ravvolta, gabbia o cappelliera?
sovrasta i ciechi
tempi come il flutto arca leggera
e basta al tuo riscatto.

Il patetico della cantatina non ha di mira il dramma che sottende; è bastato nella sua materialità di significante, a proporsi come poesia.

Il poeta ha posto al riguardo, in fine al volume, una nota: «finale di una poesia non scritta. Antefatto ad libitum».

(18) D'ARCO A VALLE, *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino, 1970, pag. 93-98: «modulo riaffiorato inconsapevolmente nella memoria del poeta all'atto della composizione del pezzo».

Già il rilievo che l'antefatto sia ad libitum toglie, dice il Debenedetti, ogni possibilità di identificare una nostra esperienza umana in questa poesia: ci aiuta, invece, la ricostruzione che se ne è potuto fare su confessioni rese dal poeta stesso, tanti anni dopo. Liuba è un'ebrea che per le leggi razziali, nel 1938, presagendo il destino della sua gente, lascia Firenze per Londra, e si mette in salvo (da notare l'assoluta distanza con cui Montale coglie i fatti, per cui fu spesso accusato di individualismo, di privatismo, da Asor Rosa, ad es.): Montale l'incontrò per pochi istanti alla stazione fiorentina. Altro che metterci l'antefatto che vogliamo, tanto è strettamente vissuto *questo* destino di *questa creatura!* Non il grillo che sta nella casa, a segnare la stabilità della dimora, ma il gatto che è astuto, che si trova bene dovunque si sia, consiglia a Liuba di partire, di salvare della sua disperata famiglia il lare, il nume tutelare – è il gatto nella gabbia, o nella cappelliera –. Si salva una casa leggera, come un'arca sopra i flutti, servirà al riscatto, a deviare il destino . . . Liuba, Dora Markus, Clizia stessa, Hannah Kahn (Mi chiedo se Hannah Kahn / poté scampare al forno crematorio, in *Senza salvacondotto*) sono fanciulle ebreë, del cui storico dramma Montale deve essere turbato: eppure non c'è concessione sentimentale, né commozione: solo una testimonianza impietrita, velata da un linguaggio misterico. È, comunque, l'unico modo col quale il poeta rivela l'imminenza della disumanità, della guerra, della tempesta che si addensa, che prenderà tutta la sua evidenza nella terza opera, intitolata appunto *La bufera*.

La parte più densa di questo secondo libro, i *Mottetti*, rivela la consistente presenza, non fosse che nel ricordo, di Clizia (il pegno che ebbi in grazia da te . . . il gorgo di fedeltà, immortale), ammalata in clinica, sopra un lago straniero, lontana «molti anni e uno più duro . . .», in un esilio di inferma fra infermi, con i lunghi soliloqui sulle carte, come ad interrogare il destino: «è scorsa un'ala rude, t'ha sfiorato le mani / ma invano: la tua carta non è questa»; il rimpianto di averla ignorata, il senso raggelato della sua partenza (Addii, fischi nel buio, cenni, tosse / e sportelli abbassati: gli uomini nei corridoi, dietro i finestrini sembrano murati, separati ormai da ogni comunicazione, nel treno che corre, automi. E lei? Ritornerà?). Perfino la speranza di rivederti / m'abbandonava (nello schermo persistente delle immagini, sono i segni della morte o del passato, ma rimane un *suo* barbaglio): nessuna forza la riporta dove non è più: ma il tuo passo risuona nel cuore / è ancora / tua vita, sangue tuo nelle mie vene. /

È un canzoniere d'amore, ma senza alcuna confidenza aperta, senza alcun intenerimento: le immagini consuete, che si illuminano per un

istante, si sono spogliate del fascino della presenza della donna – l'anima si alimenta di una chiusa passione, la ritrova / ad ogni angolo più intensa. La tua voce è quest'anima diffusa / su fili, su ali, al vento, a caso, col / favore della Musa o d'un ordegno / ritorna lieta o triste. / Parlo d'altro ad altri che ti ignora . . . » / La lontananza è definitiva – se c'è un ritorno, presuppone l'attraversamento di alte nebulose, per cui il poeta deve liberarne la fronte dai ghiaccioli, e vederne le penne lacerate dai cicloni: «le altre ombre che scantonano / nel vicolo non sanno che sei qui.» / Come un filo d'Arianna quel refe che ella insiste ad intrecciare nella memoria dona alle prime luci del giorno e al primo buio, un senso di pausa, di sosta interiore, mentre le cose fuori si muovono nel loro meccanico e necessario ritmo di vita: forse solo nella memoria le cose non hanno più legge di necessità, pur se è tardi. Anche l'azzurro «non ti scordar di me», dall'orlo del burrato, non intenerisce, ma sottolinea / lo spazio gettato fra me e te /: e si riprende la funicolare per ritornare giù dalla montagna, all'opposta tappa: in questo dominio del sentimento, concretizzato, senza disperazione né speranza, dentro l'oggettualità del mondo moderno, è la grandezza del poeta Montale (la funicolare, il cigolio che si sferra, ecc. tolgono all'immagine del fiore l'alone della poeticità tradizionale e sfalsata, banalizzata).

La memoria che perde tante cose, non deve perdere questa presenza femminile di cui si vive, pur se è il destino dell'uomo, la sua natura, sentirla illanguidire e scomparire: ed ecco l'invocazione: *Non recidere, forbice, quel volto* ⁽¹⁹⁾.

Anche per questa poesia è interessante la ricerca dell'occasione che la suggerisce. Qualcuno, nel viale, a colpi di cesoia, pota le acacie: e il guscio della cicala, morta dopo il canto dell'estate, rimasto attaccato al ramo, quando questo viene tagliato, cade nel primo fango di Novembre, insieme con esso. Il colpo di forbice associa il modo con cui viene eliminato un ricordo «nella memoria che si sfolla», onde «il grande suo viso in ascolto», il viso della creatura amata sfuma nella nebbia di sempre. L'invocazione iniziale «non recidere, forbice, quel volto» è già vana, perché il poeta sa che tutto si deforma e si perde nella memoria «scialba» e «dilavata» che non trattiene se non ombre, e frammenti. Ed anche qui è il ritmo della musica che unisce le immagini in un'atmosfera sospesa sopra ogni particolare realistico.

(19) Fa parte, nelle *Occasioni*, dei *Mottetti* (1934-39), che hanno come motto un verso del poeta spagnolo Bécquer, *Sobre el bolcan la flor*, come ad indicare che la poesia erompe da un abbruciamento e vi si illumina.

Forse questo tema della memoria tocca il suo punto più lirico nella famosa *La casa dei doganieri* ⁽²⁰⁾, che è in realtà un simbolo, «un angolo della coscienza dove vivono i ricordi», attraverso un'identificazione della vecchia costruzione solitaria e l'interiore tenacia della memoria, benché la donna che vi incontrò non ricordi più, la bussola vada impazzita all'avventura», «e il calcolo dei dadi più non *torni*» ⁽²¹⁾, mentre solo il poeta tiene un capo del filo di una memoria che il tempo frastorna. La creatura femminile è così evocata come da un'altra vita, come se per lei il passato non fosse mai esistito (un momento irrequieto in cui si fermano nella casa dei doganieri i pensieri, e nulla più).

C'è un varco per ritrovare un segno, o una strada? All'orizzonte si accende pure la «luce della petroliera!». Ma anche questo *varco* è un vocabolo-simbolo, di cui si possono individuare almeno due interpretazioni. È il varco, il viottolo fisico, per cui si sale alla solitaria casa (e il *frangente ripullula ancora sulla balza che scoscende*)? o è il varco per uscire dalla sofferenza della solitudine (*tu non ricordi . . . ed io non so*), riandare verso una salvezza, salvare l'incontro perduto? o di un possibile rientro dal passato (*la casa . . . desolata t'attende . . .*)? E chi è più solo, chi ricorda, o chi ha dimenticato?

Anni più tardi Montale dirà: «L'ho scritta per una giovane villeggiante morta molto giovane. Per quel poco che visse, forse lei non si accorse nemmeno che io esistevo». Per quel che vale, in quanto chiarificazione dell'*occasione*, certo la poesia tocca in modo mirabile la distanza che il tempo interpone, direi, fra un'irrequitezza di attese giovanili, che sostano ancora nelle vecchie mura, culminanti in un lieto riso, e la desolazione dell'irrecuperabilità del tempo, inesorabile nel suo straziarsi, come il libeccio che sferza la casa sulla scogliera ⁽²²⁾.

La tematica del ricercare sempre una presenza femminile, in modo così diverso dal consueto, porta Montale a dare un posto rilevante

⁽²⁰⁾ Pubblicata la prima volta in *La casa di doganieri e altri versi*, edizione dell'Antico Fattore, Firenze 1932 (il Montale aveva vinto nel '31, con questa poesia, appunto il premio 'Antico Fattore').

⁽²¹⁾ Suggestione di Mallarmé: «un coup de dés jamais n'habolira le hasard?». Certo l'imprevedibile del gioco dei dadi, o del moto della bussola, o del giro della banderuola è simbolo ben montaliano della casualità del vivere.

⁽²²⁾ Anche qui si vede come certi elementi fissati dalla memoria del bambino e dell'adolescente (il mare, gli scogli, il paesaggio dentro il vento, che hanno tanta parte in *Mediterraneo* degli *Ossi di seppia* (Monterosso nelle Cinque terre) abbiano un intenso valore di simboli nella sua poesia; l'ispiratrice poi è identificabile coll'Annetta del Diario del '71 e del '72: «*tu stessa m'hai seppellito* – dice il poeta – *e non l'hai saputo: ma, ero pazzo di gioventù / pazzo della stagione più ridicola della vita*» (questa è naturalmente la riflessione di un vecchio, tanto tempo dopo).

a questa sete di riappropriamento totale della creatura: ricostruire la vita della donna amata, da dove le viene il sangue che batte ai suoi polsi inavvertito, e il volto le infiamma e discolora; tutto il passato di generazioni *una raggera di fili che converge in lei*, un mistero che va oltre la singola creatura, anche se a quella singolarità sono legati quegli irripetibili ricuperi, la memoria di una finestra, del colore di una tenda, di una casa, di un giardino, di un vecchio tango *Adiòs muchachos compañeros de mi vida*: il cuore vive di quella forza che va al di là del logoramento imposto dal tempo, scontato per il fatto solo di essere nati (*Non s'apre il cerchio . . . tutto è eguale; non ridere; lo so / lo stridere degli anni, fin dal primo, / lamentoso, sui cardini . . .*).

Anche in una sua vacanza nel Sussex, a Eastbourne, basta l'aria di una festa, l'August Bank Holiday, a riportargli la presenza, almeno come una voce, della sua donna: *e vieni / tu pure voce prigioniera, sciolta / anima che è smarrita, / voce di sangue persa e restituita, alla mia sera . . .*

Clizia, evidentemente, è qualcosa di più di una creatura umana, è una messaggera del destino, dell'Altro ⁽²³⁾, un presentimento metafisico, e preciserà il suo messaggio quando incomincia la guerra a straziare l'umanità, e spetterà ad essa mantenere la strenua difesa dell'uomo. Ecco perché Montale la presenta in un alone di stregoneria preveggenza, che è vicino al gioco del piombo fuso del *Carnevale di Gerti* ⁽²⁴⁾.

Anche in un incontro con Clizia ricava i segni dal fumo della sigaretta che si spegne nel piatto di cristallo, le cui volute rendono stupefatti gli alfieri e i cavalli degli scacchi sul tavolo: *là in fondo / altro stormo si muove: una tregenda / di uomini che non sa questo tuo incenso . . . follia di morte non si placa a poco prezzo* ⁽²⁵⁾.

È la tematica che diverrà centrale nel terzo libro, nella *Bufera*, quando Montale, pur sempre da spettatore, guarderà alla guerra come ad una vittoria del male umano, della rissa cristiana che non ha parole se non

⁽²³⁾ «L'altro è un modo tipico di Montale per indicare il trascendente»; cosa per cui Clizia è anche «il pretesto per il discorso religioso: la Grazia» (NICOLA TANDA, *Contemporanei*, Loescher editore, Torino, pag. 369). Così si commenta il richiamo più esplicito nella *Bufera*, *La primavera hitleriana*: *Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte, tu / che il non mutato amor mutata serbi, / fino a che il cieco sole che in te porti / si abbacini nell'Altro, e si distrugga / in Lui, per tutti.*

⁽²⁴⁾ *Gerti*, un'asburgica, il cui marito era ufficiale a Lucca, amica del poeta, nell'ultimo giorno di dicembre, fa scivolare del piombo fuso nell'acqua, per evocare dalle figure che esso vi disegna, i presagi del futuro: «ed ora vuoi sostare dove un filtro / fa spogli i suoni / e ne deriva i sorridenti ed acri / fumi che compongono il domani . . . / Ma sono presagi illusori: *tutto si fa strano e difficile, tutto è impossibile.*

⁽²⁵⁾ *Nuove stanze*, sempre nelle *Occasioni*: sia l'altro stormo che la tregenda di uomini sono già termini allusivi alla guerra fascista.

d'ombra e di lamento (*Notizie dall'Amiata*, poesia precorritrice che chiude le *Occasioni*).

Ma prima di affrontare quest'altra e più complessa esperienza poetica soffermiamoci sulla forse più nota poesia delle *Occasioni*, su *Dora Markus*, scritta in due tempi, la prima parte nel 1926, la seconda nel 1939, quando il nazismo ormai imperversava: è una lirica di uno straordinario fascino, che ha delle stratificazioni complesse, penso nell'inconscio stesso di Montale – tanto che Dora è anche Gerti, almeno nella seconda parte, una slava o un'austriaca della Carinzia, ebrea, su cui pesa un destino al quale non può sfuggire: un unico mistero femminile, due tempi, due paesi rievocati per note essenziali, entro un'atmosfera di racconto realistico e di sortilegio ⁽²⁶⁾.

Si noti, nella prima parte, la dialettica sospesa fra immobilità (la primavera inerte, i pescatori quasi immoti, la bassura dove si affondava) e l'irrequietudine (l'ansietà d'oriente nei monumenti bizantini di Ravenna, l'inquieto animo di Dora, gli uccelli che urtano ai fari nelle sere tempestose); e, nella seconda, fra tradizione, passato, rito di difesa immobile, e il veleno che distilla dal nazismo, fede spietata nel massacro, nello sterminio: nel 1939 l'Austria era già stata annessa da Hitler.

In quella creatura non c'è libertà, ma destino, rivelato nel suo arcano elemento dalle quattro immagini di animali: la triglia moribonda, gli uccelli che urtano ciecamente ai fari, la carpa che abbocca, le oche che gemono: e a questa vita già tracciata, anche se ignota alla donna, non si oppone che un rituale superstizioso, l'amuleto *tenuto vicino alla matita per le labbra*, un topo bianco d'avorio (*e così esisti*), e, nella seconda parte, lo specchio annerito che riflette una storia di errori imperturbati ⁽²⁷⁾. *Non si cede / voce, leggenda o destino.*

La presenza allusiva degli animali per rendere il solo senso della

⁽²⁶⁾ Basti un richiamo solo: *le tue parole iridavano come le scaglie della triglia moribonda*: una modulazione musicale per cui un'immagine visiva rende il misterioso mutarsi di una voce, con il fascino di un'attrazione piena di mistero (iridavano) e di una fatale malinconia (moribonda). Qui sta proprio l'incanto che opera Montale, con l'immedesimazione analogica di elementi che provengono da sensazioni multiple (le sinestesie).

⁽²⁷⁾ Per quel che riguarda "l'occasione", vogliamo ricordare che, nel mistero della trasfigurazione poetica, Dora è nata da una fotografia inviata a Montale dall'amico triestino Bobi Bazlen, «che mostrava soltanto uno stupendo paio di gambe di donna» (Montale, in una sua nota): e il personaggio della seconda parte, di tredici anni posteriore, è Gerti: «di lei e di Dora feci un unico fantasma» (Montale). Questa nota vuol soltanto far meditare sulla continuità profonda dei fantasmi montaliani, nella casualità e incomprendibilità di ogni esistenza umana. Forse un elemento unificatore sta nel fatto che Dora, come Gerti, e, come abbiamo visto, Liuba, sono ebree, con un destino già scritto di persecuzione e di rischio. Ma la poesia va vista solo in sé, uno dei più alti prodotti montaliani.

esistenza, anche nell'uomo, non è casuale: i critici hanno parlato di uno «zoo montaliano» tanto è facile trovare, nei punti chiave delle liriche montaliane, sintetizzato un ricordo, o un'immagine, in un animale. Il poeta stesso ne *La farfalla di Dinard* – la sua raccolta di prose narrative – afferma che «la nostra vita è un bestiario, un serraglio addirittura»⁽²⁸⁾.

Ed ecco i balestrucci col loro saliscendi bianco e nero dal palo del telegrafo al mare, lo scoiattolo che batte la coda a torcia sulla scorza del pino, il gatto color frate nelle sterpaglie (*Proda di Versilia*), i maiali dagli occhi confidenti negli archivolti di Picco Farnese; il pendolino che costruisce il suo nido, aereo e inaccessibile; il picchio verde con la sua squilla fra gli alberi; il beccaccino; il galletto rauco di maggio; l'alcione, le ghiandaie, il falchetto, lo storno, il merlo acquaiolo, le cicogne su una zampa, i liù nidiacei che si lagnano sui meli lazzeruoli, il gallo cedrone abbattuto dopo il breve sparo, le tortore che volano al sud con le tremule ali, il pipistrello dal misterioso radar (paragonato all'intuito della moglie nei riguardi degli altri), i trampolieri dai voli brevi, il flamenco dalle ali dorate, che nasconde il capo sotto l'ala e crede che il cacciatore non lo veda, il cucco, la civetta, il cormorano; e ancora la lepre che lascia traccia della sua zampetta sulla neve (come il genio); i porcospini che si abbeverano ad un filo di pietà (*Notizie dall'Amiata*); la trota contro corrente col suo guizzo argenteo; le libellule sulla nera correntia; il topo che salta fra i giunchi; le talpe della limonaia, con il loro zampettio (*Nella serra*), o che si infornano fra le canne; i conigli che raspano nelle ore di libera uscita (*Dov'era il tennis*); la rana, il ramarro; e i pesci, il pesce prete, il pesce rondine, l'astice, il cefalo saltato in secco al novilunio... Una fra le più belle poesie montaliane è l'*Anguilla*, in cui esplicitamente si attua una fraternità di destino fra essa e l'uomo.

Se negli *Ossi*, sullo scenario del mare ligure, di una natura scabra e ruvida, abbiamo individuato «la condizione esistenziale desolata e vuota» (il male di vivere, il nulla alle spalle, proprio per la spaccatura uomo-natura), e il senso di inutili macerie abissali che la vita ci getta attorno (*Mediterraneo*), e nelle *Occasioni*, in più matura coscienza e sofferenza morale la frantumazione delle cose trite, la durata effimera degli eventi nelle linee già segnate dal destino, i recuperi della memoria involontaria – «dalla poetica dell'oggetto alla poetica della memoria» – il non-senso delle vicende subito ingoiate dal tempo, anche dentro un'esperienza autobiografica, – la bussola impazzita, il calcolo dei dadi che non torna, il girare della banderuola lamentoso sopra il tetto della *Casa dei doganieri* –

(28) *Reliquie*, ne *La farfalla di Dinard*, Mondadori, Milano, 1960.

dopo il '39 urge la storia e muta in Montale l'angoscia dell'essere, consolato solo e ancora dalla presenza di «un'alterità femminile»⁽²⁹⁾.

«La gonfia peschiera dei girini umani s'apre ai solchi della notte» dirà in *Finisterre*, nel libro pubblicato come già accennammo a Lugano nel 1943, nei Quaderni della collana dell'avvocato Pino Bernasconi, e che entrerà più tardi in *La bufera e altro*. A Lugano, perché il fascismo non avrebbe tollerato che venisse alla luce in Italia: e Montale vi aveva, del resto, premesso due versi del poeta protestante francese dell'ultimo '500, Agrippa d'Aubigny: «Les princes n'ont point d'yeux pour voir ces grand's merveilles. / Leurs mains ne servent plus qu'à nous persecuter . . .»: emblematici della realtà in cui il poeta e la sua generazione vivevano.

Appaiono ora metafore nuove, le forme del contenuto che è la disumanità, in situazioni storiche «di incubo e di vuoto», in cui gli uomini sono grumi di vita, esseri animali informi (anche se cercano la vita fino allo spasimo, come l'*Anguilla*). Il dualismo fra essenza-esistenza, e vita-morte, diviene più drammatico, così che la conclusione, anche se il poeta la chiama provvisoria, sarà che «una storia non dura che nella cenere / e persistenza è solo l'estinzione»⁽³⁰⁾.

Eppure le prime composizioni sono sempre un'esaltata memoria di Clizia (la fanciulla amata da Apollo, nel mito, e trasmutata in girasole), anche se, questa volta, sullo sfondo della bufera che tutto travolge, simbolo della guerra che copre di rombi e di schianti il mondo: la presenza della donna amata, come armonia, come civiltà dell'essere uomini (in *Lungomare*, *Nel sonno*, in *Serenata indiana*, negli *Orecchini*, ecc.) assume un valore spirituale intenso ed emblematico, in una fase poetica che alcuni critici chiamano petrarchesca⁽³¹⁾ perché fa pensare pur nell'accento «assolutamente moderno» alle alte vette della poesia «dotta» d'ogni tempo, «dagli stilnovisti ai metafisici inglesi».

«Un angelo, una santa», ma rimane pur sempre creatura cui si

(29) Clizia diverrà messaggera del destino, resistenza al dramma della guerra, della furia umana, apertamente già in *Nuove stanze*, che sono del 1940, anno dell'entrata in guerra dell'Italia, e sono fra le ultime poesie di *Occasioni*; e a lei lontana ma presente come il fondo luminoso di un'icona, sono indirizzate le *Notizie dall'Amiata*.

(30) Conclusioni provvisorie, *Piccolo testamento*, '53-54, destinato a Clizia; anche se si combatte con fede, e «la speranza bruciò più lenta / di un duro ceppo nel focolare»: la vita resta «una traccia madreperlacea di lumaca».

(31) SOLMI, *La poesia di Montale*, in *Scrittori negli anni*, cit. E ancora: «la sua lirica prende lo slancio verso un cielo di segni e di figure enigmatiche, interroga i limbi della memoria, i fantasmi e i sepolcri proprio allorché, parallelamente, dalle «occasioni» atomistiche e fuggevoli di una storia personale, si allarga ad una presa di coscienza del suo tempo, e, attraverso il suo tempo, d'ogni tempo».

è legati da uomini (*fuggo l'iddia che non si incarna*, dice Montale ⁽³²⁾) esplicitamente, in quella tendenza approfondita ad un'evocazione plurisensa, in cui cogliamo continue e non interpretabili presenze soprasensibili, e particolari minuti, gesti, atteggiamenti di una realtà quotidiana propria della donna).

Quanto rilievo prendono le pietre, i coralli, gli orecchini, che, anche se l'immagine nello specchio si è perduta, rimangono nella memoria a salvare la persona, l'umano della singola creatura, mentre «*ronzano elitre fuori, ronza il folle / mortorio e sa che due vite non contano*». Per l'equivocità dei suoni, nel rigore della forma, si noti come *elitre* richiamino *eliche*, degli aereoplani che bombardano, insetti alti nel buio.

Oppure è una frangia di capelli, allontanata dalla fronte con un movimento meccanico, a recuperare l'immagine affettuosa di un saluto, che lega il poeta più che l'amore, anche se fuori rotola la bufera: *lo schiantato rude, i sistri, il fremere / dei tamburelli sulla fossa fuia* ⁽³³⁾: frangia di capelli che ritorna, insieme con l'immagine delle giade al polso, ad illuminare l'Artemide trasmigratrice, *illesa fra le guerre dei nati-morti* (tu distrarla / con la mano non devi) ⁽³⁴⁾.

Questa donna, e insieme questo fantasma lirico, diviene, però, sempre più immagine di salvezza, senso di una religiosità intima della vita: come, per altri sensi, quell'infanzia «*fuori da una terra / dove bollono calce e sangue nell'impronta del piede umano*»: è l'iddia che può salvare con la sua presenza, che è anche intessuta dei ricordi dello ieri ⁽³⁵⁾.

Il surrealismo di Montale tocca in queste poesie il punto più enigmatico, perché esse rasentano sempre un'ambiguità di significati penetrabili solo nella dialettica fra sensibile e trascendente, fra simbolico universale e piano individuale e storico, nella fitta rete dei simboli, che si riflette anche nell'estrema padronanza dei ritmi, nel «rigore assoluto della forma metrica» ⁽³⁶⁾.

Più trasparente l'adesione al tempo preciso, fuori dalla imperturba-

⁽³²⁾ *Gli orecchini*, in *La bufera*: «... e i desideri / porto fin che al tuo lampo non si struggono».

⁽³³⁾ Finisterre, *La bufera*: anche qui l'allusione alla guerra, in un linguaggio puramente fonico.

⁽³⁴⁾ Finisterre, *La frangia dei capelli*.

⁽³⁵⁾ Finisterre, *Il ventaglio*: era una giostra / d'uomini e ordigni in fuga fra quel fumo, ma per la presenza della donna angelicata, il giorno è forse salvo. Il richiamo alla terra ... dove / bollono calce e sangue nell'impronta / del piede umano è invece ne *L'arca*, poesia dedicata al ricordo di *quelli che vivono più lontano / di questa terra folgorata ... i miei morti, / i miei cani fidati, le mie vecchie / serve...*

⁽³⁶⁾ SERGIO SOLMI, *Scrittori negli anni*, cit.

bilità disdegnosa e stoica che gli è propria, e più marcato il giudizio etico-politico, nei *Madrigali fiorentini*, che appartengono alla sezione *Dopo*.

11 settembre 1943 (tre giorni dopo l'armistizio, vogliamo ricordare): «sul muro dove si leggeva MORTE A BAFFO-BUCO passano una mano / di biacca: i fascisti rimettono fuori la testa, e c'è l'occupazione nazista dell'Italia. Bisogna di nuovo «suggellare la speranza / che vana si svela... E 11 agosto 1944: i tedeschi abbandonano Firenze, dove Montale viveva, hanno minato i ponti, e i fascisti, i padroni di ieri, «si infognano nuovamente / come topi di chiavica». E, poi, *Ballata scritta in una clinica*, sempre a Firenze, dove è ricoverata la moglie, con la gola e il petto «chiusi in un manichino di gesso» indifesa, mentre la guerra ancora infuria sulla città: *buio per noi e terrore / e crolli di altane e di ponti / su noi come Giona sepolti / nel ventre della balena /*.

Più impegnata d'ogni altra *La primavera hitleriana* ⁽³⁷⁾, che evoca un fatto precedente, la visita di Hitler a Firenze nel 1938, ospite di Mussolini, che ha creato l'Italia imperiale. Per il poeta ci sono già tutti i segni infausti della barbarie che attira nel suo vortice il nostro paese. «Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale / fra un alalà di scherani / ... un golfo mistico acceso e pavesato di croci ad uncino l'ha preso e inghiottito / ... Firenze è in festa obbligata: «la sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue / s'è tramutata in un sozzo trescone d'ali schiantate / ... e di ciò nessuno è incolpevole. / L'orda lugubremente attesa è venuta / ...

Ma Clizia manterrà il suo segno di salvezza, accentuando l'attesa redentrice del divino nell'uomo, in senso cristiano, la capacità di sacrificio «fino a che il cieco sole che in te porti / si abbàcini nell'Altro e si distrugga / in Lui per tutti /; quasi rievocando il senso di resistenza ai barbari, nei tempi della chiesa primitiva, / nella lugubre attesa dell'orda, / Clizia «guarda ancora / in alto» come via alla Grazia ⁽³⁸⁾.

⁽³⁷⁾ Fa parte della V sezione, *Silvae*, dopo la IV, che era intitolata *Flashbes e dediche* (ed ora *Lampi e dediche*), e raccoglie poesie scritte fra il 1944 e il 1952.

⁽³⁸⁾ Naturalmente il discorso religioso di Montale è anche estremamente simbolico ed ermetico: queste poesie sono le più difficili ad un'interpretazione che vada al di là dell'incantesimo simbolico delle figurazioni. Lo scrittore ligure stesso dice in *Auto da fè*, Il Saggiatore, Milano, 1966, a pag. 353, «per quel che nega, più che per quello che afferma, il cristianesimo ha ancora molto da dire» – ed evidentemente nega la barbarie dell'uomo –: e, per la sua missione di scrittore, dinanzi ad una gioventù che non crede «né in Marx né nel Dio dei cristiani», precisa (pag. 284): «scrivo pensando che qualcuno apra gli occhi. Sarà un'illusione mia, ma penso che uno scrittore d'oggi non possa rinunciarvi senza tradire se stesso»; e «il dovere di darsi uno stile» c'è anche per chi non sa più credere a nulla». Questa Clizia, che porta in sé questo «cieco sole», questa grazia attesa «era un'ebrea di origine austriaca, ma nata in America», rivelerà Montale stesso.

L'esigenza di questa salvezza, per ogni piccolo uomo indomito, sarà ripresa in un componimento del 1968, dopo che si è instaurata la dittatura in Grecia: l'uomo quotidiano – dice Montale – ha pure le sue armi, lubrifica le sue armi, poche, ma durature nello spazio che resta fra il martire e il coniglio, fra la galera e l'esilio. L'essenza della memoria mantiene parole «che non temono contravvenzioni, persecuzioni, manette / né hanno un prima o un dopo. / Resistere vuol dire essere salvi dall'infamia»⁽³⁹⁾. Questa volta il discorso è tutto razionale – non per nulla Montale ha già scontato la caduta delle illusioni dinanzi alla realtà del dopofascismo. La protesta ora nasce da una stoica dignità di vita, che detta al poeta una lettera che non potrà essere spedita, quando la libertà è dissacrata, e il divino, scomparso. La guerra, ogni guerra, compresa la persecuzione della dittatura, è un evento maligno disumano e insieme voluto da certi uomini, inevitabile anche per chi non l'ha voluta.

Ritornando alla guerra nazi-fascista, «l'ora della tortura e dei lamenti / che si abbatté sul mondo» era stata preannunciata da Clizia – che diviene sempre più nella terza opera montaliana, come abbiamo detto, una messaggera che è ispirata dal suo Dio –: «più volte il gallo / annunciò agli spergiuri il giungere del dì dell'ira»⁽⁴⁰⁾: ma non intacca la resistenza, anzi mantiene vivo il messaggio della speranza. Ancora nello stesso dramma riappare questa enigmatica figura come *Iride*⁽⁴¹⁾, emigrata nell'Ontario, ebrea in salvo dalla distruzione della sua gente, pagando ella per tutti, «tornando a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano», dirà Montale stesso, per spiegare il rapporto arcano e davvero ermetico fra la sua amica partita e una continuità del sacro sopra e di là dei culti confessionali, in un senso del cristianesimo assai personale nel laico poeta: «può essere un motivo cristiano Iride, l'ebrea che io chiamo cristofora e portatrice del Cristo». La poesia, del resto, è così difficile nella sua modulazione che l'autore stesso scriverà: «Iride è una poesia che ho sognato tradotta da una lingua inesistente: ne sono forse più il medium che l'autore . . . In chiave, terribilmente in chiave . . .».

⁽³⁹⁾ *Botta e risposta III*, in *Satura*: la lettera arriva da Kifissia e conclude: *Meglio non rispondermi, ma la risposta c'è, pur non spedita.*

⁽⁴⁰⁾ *L'orto*, nella V parte de *La bufera, Silvae*: nella memoria, una Clizia-donna, di cui il poeta evoca l'incontro, col suo passo *che fa pulsar le vene*, col suo *duro sguardo di cristallo, non divisa dal supplizio umano . . . cuore d'ametista*, e, nello stesso tempo, messaggera di Dio, lontana, con *i labbri muti aridi dal lungo / viaggio per il sentiero fatto d'aria.*

⁽⁴¹⁾ È la prima delle *Silvae*, poesie scritte fra il 1944 e il '52. Nelle *Note* il Montale dice: «Iride: il personaggio è quello del Giglio rosso e di tutta la serie di Finisterre. Ritorna in "Primavera hitleriana", in varie *Silvae* (anche col nome di Clizia). Già si era incontrata in molte poesie delle Occasioni . . .».

Sono questi i componimenti che presentano le oscurità più invincibili, facendo scaturire dalla storia una tensione metafisica drammatica e alla quale il poeta non cede mai del tutto: il richiamo a sé come al *povero nestoriano smarrito* indica con precisione che il cristianesimo cui si riconduce (Nestorio è un eretico del V secolo d.C.) vede Cristo uomo che soffre come persona umana, indipendente dalla persona divina, partecipe dei dolori dell'uomo, nell'uomo stesso, chiunque sia ⁽⁴²⁾. La sua è una metafisica del finito, nonostante gli influssi danteschi anche nel linguaggio poetico: questa *donna senhal* della poesia cortese, o addirittura stilnovistica, in termini così attualmente moderni non deve far dimenticare, dice il Bonfiglioli ⁽⁴³⁾, che « il Dio a cui la donna-angelo è scala non si distingue da lei. *Forse non ho altra prova / che Dio mi vede e che le tue pupille / d'acquamarina guardano per lui* » ⁽⁴⁴⁾: e ancora: «*l'oltretempo e l'oltrecielo* che guidano il volo della donna-cesena nell'*Ombra della magnolia* sono soltanto un aldilà vuoto, una salvezza improbabile, che in effetti rende assoluti i limiti del finito» ⁽⁴⁵⁾. «Egli non ha mai avuto un messaggio, una profezia da predicare, un veltro da lanciare sulla terra per rinnovarla».

Certo tale tentazione di superare il limite, almeno poeticamente, è una costante di questo momento montaliano, nella confluenza di suggestioni culturali riprese e sofferte, quasi alla ricerca di un senso: ed è essa che lo porta ad associare a questa realtà, ostinatamente, i simboli di una realtà che la trascende, che è «posta al di là delle apparenze dei sensi, del tempo, della storia» ⁽⁴⁶⁾.

Più drammaticamente concreto il senso dell'esistenza globale nell'*Anguilla*, uno dei momenti più alti di questa raccolta, simbolo della vita che rinasce sempre là dove sembra più difficile e aspro l'affiorare nell'esistere, in un coinvolgimento cosmico, anche se tutto terreno; nel ricostruire, con un'efficacia di parola e di ritmo miracolosa, la vicenda ciclica

⁽⁴²⁾ Questo atteggiamento sarà reso esplicito in *Come Zaccheo*, nel *Diario del '71*: «Si tratta di arrampicarsi sul sicomoro / per vedere il Signore se mai passi... Ahimè, non sono un rampicante ed anche / stando in punta di piedi non l'ho mai visto».

⁽⁴³⁾ PIETRO BONFIGLIOLI, *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano-Cesena, 1963, pag. 39-40.

⁽⁴⁴⁾ La *Buferà* ed altro, cit. *Verso Finistère*.

⁽⁴⁵⁾ Anche nella *Voce giunta con le folaghe* (in *La Bufera ed altro*) il padre è definito, nel suo essere morto da anni, «*colui che lunghi anni d'oltretempo... disincarnano*» l'oltretempo è la morte; e la fossa sarà *il vuoto inabitato... che attende fin ch'è tempo di colmarsi di noi*».

⁽⁴⁶⁾ BARBERI SQUAROTTI - STEFANO JACOMUZZI, *La poesia italiana contemporanea*, D'Anna editore, Firenze, 1963, pag. 25.

della riproduzione dell'anguilla (che si rifugia fino ai fossati dell'Appennino o dei Pirenei, per trovare vita dove non è che desolazione, in pozze d'acquamorta, per ricondursi in pieno Atlantico alla riproduzione [*paradisi di fecondazione*] per poi morire mentre altre anguille là nate ripercorreranno il ciclo) Montale identifica un solo valore di vita, la sua fisicità, nell'animale e nell'uomo. È un'obbedienza alle forze che guidano all'esistenza, sopra ogni prova, dentro la stessa desolazione, anche là dove tutto pare incarbonirsi – e l'anguilla sembra un bronco seppellito, rivelato nell'acqua da un improvviso filtrare di luce fra i castagni dell'Appennino⁽⁴⁷⁾: e a tale obbedienza piega anche il figlio dell'uomo. In tale cosmicità drammatica la poesia rileva la legge inevitabile della fraternità fra ogni forma vivente, nel richiamo ancora una volta all'iride breve dell'anguilla, identica a quella della donna, che brilla fra gli uomini, immersi nello stesso fango, a mantenervi la presenza dell'amore, sopra lo sgomento del vivere⁽⁴⁸⁾. È l'iride di Clizia (*quella che incastonano i tuoi cigli e fai brillare intatta*) – con questo tu confidenziale, così tipicamente montaliano⁽⁴⁹⁾ – che riappare un'altra volta, o, semplicemente della donna come fonte d'amore? o, in quanto luce, filtrata dalla desolazione per brillare intatta fra gli uomini, è la poesia?⁽⁵⁰⁾.

(47) ... un giorno / una luce scoccata dai castagni / ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta, / nei fossi che declinano / dai balzi d'Appennino alla Romagna ... l'anima verde che cerca / vita là dove solo / morde l'arsura e la desolazione, / la scintilla che dice / tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi, bronco seppellito.

(48) G. MANACORDA, *Montale, op. cit.*, dirà: l'anguilla non è il simbolo della vita duramente conquistata, ne è la rappresentazione diretta, è la celebrazione, nella virile coscienza di chi sa di affermarsi alimentandosi al tormento e alla sofferenza ...».

(49) Per questo passo le interpretazioni sono molto complesse: il Manacorda, ad esempio, continua il pensiero precedente, dicendo: «Solo verso la fine torna l'immagine della donna – anche questa volta appena accennata nell'iride dello sguardo incastonato nei cigli ... ma quel tu finale sembra quasi rivolto al poeta, oltretutto all'amata ... (pag. 82). ALBERTO GIORDANO, *Testi del '900 italiano*, cit. dichiara: «L'anguilla rappresenta la poesia stessa, il suo esprimere una vitalità disperata, sempre ai limiti della morte e della desolazione ...» (pag. 564). E per il tu: «Si noti che il tu conclusivo del v. 29 è qui inequivocabilmente autoallocutorio (a differenza di altri contesti, in cui sarà il diretto appello ad un'alterità femminile, magari emblematica ...)». Lo SPAGNOLETTI vede nell'anguilla il simbolo della donna, così come FRANCO MOLLIA, *Nostro Novecento*, Cremonese ed. Roma, 1972, pag. 489: «Il suo occhio (iride breve) si fa simile a quello che la donna (introdotta anch'essa con mossa improvvisa) "fa brillare intatta in mezzo ai figli / dell'uomo"». MARCELLO VANNUCCI, *op. cit.*, pag. 201, è ancora più deciso nel richiamare Clizia: «Ancora Clizia vive nel testo come memoria: è straordinario il potere di evocazione che questa creatura possiede nella poesia montaliana, la forza istintiva che essa rivela ...». «...«L'anima verde che cerca / vita là dove solo morde l'arsura e la desolazione / è di lei sorella, di Clizia ...»».

(50) In tal senso il più deciso è Barberi Squarotti (e Jacomuzzi) *op. cit.* «è assunta da Montale a simbolo della propria poesia, che nasce proprio dall'aridità, dalla desolazione, dallo stato di solitudine ...».

Dopo *Flashes e dediche* (dal '48 al '52), come fotogrammi rapidissimi al lampo del magnesio, e dopo *Silvae* ('44-'52), seguono, a chiudere *La bufera*, i *Madrigali privati*: vi appare una nuova figura femminile, la Volpe, così chiamata *per la falcata / prodigiosa, pel volo del tuo passo . . . per l'onda luminosa che diffondi / dalle mandorle tenere degli occhi / per l'astuzia dei tuoi pronti stupori*: ma gli altri non le videro *sulle scapole gracili le ali* – nel senso stilnovistico salvifico della donna, ancora ⁽⁵¹⁾. Il tu montaliano torna a sottolineare quella posizione di «tenace contemplazione» che fa scomparire quasi totalmente il pronome io ⁽⁵²⁾.

Lo sfondo è ora nettamente quello del dopoguerra, momento della delusione e dell'amarezza più cocente per l'antifascista Montale: già chiaro questo stato d'animo nell'*Ombra della magnolia* delle *Silvae* (spendersi era più facile, morire / al primo batter d'ale, al primo / incontro / col nemico, un trastullo . . .), diverrà più insanabile, ironico e sarcastico nell'opera seguente, il quarto momento della sua poesia.

Ma ecco, ancor qui, ne *Le processioni del 1949* le madonne pellegrine per far voti, i madonnari, i nuovi politicanti, parenti prossimi degli scherani di prima, senza carità né decenza: intorno a noi «*un rigurgito, un tanfo acre che infetta / le zolle a noi devote*. E sarà la donna amata a cacciare col guanto "i madonnari"! »

A consuntivo della sua battaglia solitaria senza illusioni in nessuna direzione, ma illuminata da una sua luce che non muore, *Piccolo testamento* (della VII sezione, *Conclusioni provvisorie*), la cui destinataria, non nominata, è pur sempre Clizia, «Solo quest'iride posso / lasciarti a testimonianza / d'una fede che fu combattuta, / d'una speranza che bruciò / più lenta / d'un duro ceppo nel focolare» – consapevole ormai di una solitudine senza scampo, ma orgoglioso che tale fede «non è lume di chiesa o d'officina / che alimenti / chierico rosso, o nero». Fra il '53 e il '54 la situazione politica dell'Europa e dell'Italia non lasciava al deluso Montale altro scampo che la solitudine: gli anni della «legge truffa» e del rivelato culto della personalità di Stalin: donde il presagio dell'imminenza di *una sardana infernale*, spenta ogni lampada.

Ma noi non possiamo fare a meno di indicare in ciò un limite, per

⁽⁵¹⁾ «Dal tempo della tua nascita / sono in ginocchio mia volpe. / E' da quel giorno che sento / vinto il male, espiate le mie colpe /» dirà in *Anniversario*, che è pur legato alla creatura vivente che è la donna cui si richiama (il ricordo può essere legato perfino alle tre cassette Sabbia Soda Sapone, la piccionaia / da cui partì il tuo volo, una cucina (*Per album*)).

⁽⁵²⁾ G. MACCHIA, *Studi*, Editrice scientifica ital. 1947, Napoli: «una voce che ritrova la sua dimensione, animata e bloccata dalle cose» – in una nota che riguarda ancora la prima poesia montaliana. –

il quale molti chiamarono Montale un conservatore, incapace di vedere un impegno oltre la critica, anche amara: al poeta manca ogni speranza di aiutare a cambiare il mondo, in siffatto isolamento: situazione che è ribadita sarcasticamente e dolorosamente nella seconda conclusione provvisoria, *Il sogno del prigioniero*: dice il Vannucci: «il prigioniero poeta, chiuso ormai nella storia che si muove all'intorno, denuncia la sua impotenza a ogni ribellione attiva, chiudendosi in questo stato di 'sogno' che rappresenta la sua ultima ed unica salvezza, l'unico possibile scampo» (53).

In questa poesia, che è del '54, pur alludendo con una terminologia aspra e allucinante ai campi di concentramento, che straziarono milioni di persone, ai genocidi da poco rivelati dalla storia, alla vendita della carne altrui per restare in vita, è evidente che Montale identifica il prigioniero con il poeta in un mondo disumanato, ossessionato dall'odio, in una società consumistica che abolisce ogni libertà, dove uno o è *farcito* o *farcitore* (54). Ma il poeta, pur nella sua prigione, sogna: «ho suscitato iridi su orizzonti di ragnatele / e petali sui trallicci delle inferriate... L'attesa è lunga, il mio sogno di te (evidentemente Clizia, nel suo valore di simbolo) non è finito».

Dirà Montale stesso: «il mio prigioniero può essere un prigioniero politico: ma può anche essere un prigioniero della condizione esistenziale». In ultima analisi, prigioniero di una civiltà, di un modo di vivere, della dimensione ideologica della borghesia del profitto, dove si mangia o si è mangiati. Certo, per Montale la crisi della civiltà borghese è la crisi della civiltà in assoluto – donde la clausura nei presagi e negli incubi dell'estinzione, e l'evasione nel sogno individuale. Infatti, la sua scala di valori è evidentemente individuale, propria dei grandi spiriti solitari, non vista calata nella collettività degli uomini: il suo senso del tempo è irrazionale, come quello dell'esistenza, che è fuori della storia, senza un significato che nasca da una connessione dialettica dei fatti.

La quarta raccolta di poesie, dal 1962 al 1970, è *Satura*, che inizia con una testimonianza di vita, quasi un'autobiografia, in risposta ad un'in-

(53) VANNUCCI, op. cit., pag. 210.

(54) Tutto il linguaggio è allusivo, con una scelta di vocaboli culinari, sfriggolio delle cave... paté destinato agli Iddii pestilenziali... il bruciaticcio / dei buccellati dei forni... crac di noci schiacciate... girarrosti veri o supposti... vende carni d'altri, afferra il mestolo... ecc.: il che ha fatto dare un'interpretazione politica che richiama i forni crematori, o le purghe staliniane (*la purga dura da sempre* dice il Montale, certo come «espiazione della colpa», secondo l'interpretazione acuta e precisa di A. GIORDANO, op. cit. pag. 570). Il Giordano pensa assai più al linguaggio di Giacomo da Verona, nel *De Babilonia civitate infernali* che non ad allusioni precise a vicende politiche contemporanee. «A noi sembra che la dimensione interpretativa della lirica sia di tipo politico, ma su un piano più generale, quasi etico: l'uomo «prigioniero della condizione esistenziale» (Montale).

terlocutrice, che lo invita ad uscire dalla sua sospensione di giudizio, *che è tempo di spiegare le vele e di sospendere l'epoché* ⁽⁵⁵⁾, con una lettera da Asolo (che potrebbe essere poi una suggestione dell'iniziale «*io qui 'asolante' . . . penso che /, sia ora di sospendere*»). Risponde il poeta, in questa *Botta e risposta I*, «*Uscito appena dall'adolescenza / per metà della vita fui gettato / nelle stalle di Augìa*». In termini di mito, Ercole era stato chiamato a pulire dal letame le stalle del re Augìa – e il poeta in esse individua l'Italia dove fu costretto a vivere dall'adolescenza in poi, l'Italia del fascismo: in corridoi sempre più folti di letame / in cui si camminava male / e il respiro mancava / ma vi crescevano di giorno in giorno i muggiti umani /. Unica salvezza, nelle non contabili stagioni di quel buio «un ricciolo di Gerti, un grillo in gabbia, ultima traccia / del transito di Liuba, il microfilm di un sonetto eufuista scivolato / dalle dita di Clizia addormentata /: ma, intorno, oltre alla violenza politica fascista, la non-cultura fascista, la degradazione del controllo sugli artisti come 'su *badilanti infiacchiti*' colti in fallo dai bargelli del brago'. Ed infine fu il tonfo; ma il fascismo cadde quando tutto era così guasto da non credere possibile quella caduta. E cosa è subentrato? Una nuova palta, il dover «*respirare altre ed eguali / zaffate, il vorticare sopra zattere di sterco /: e che uomini sono i profittatori della nuova situazione, «i formiconi degli approdi?»*».

Lo scoramento non potrebbe essere più totale, nel «trauma decisivo» delle speranze deluse ⁽⁵⁶⁾, nella caduta dell'illusione: *ora sai che non può nascere l'aquila dal topo*, è la conclusione, rivolgendosi col suo caratteristico pronome di seconda persona non alla sola scrittrice della 'botta'.

La delusione e la condanna si accentueranno in tempi ancora più vicini a noi, nel *Diario del '71 e del '72*: questa gente corrotta che continua a stare al governo, i Malvolio, con questa «*violenta raffica di carità / che si abbatte su di noi / è un'ultima impostura / come arma*

⁽⁵⁵⁾ «*L'epoché* è la sospensione del giudizio che contrassegna l'atteggiamento degli scettici e che consiste nel non accettare né rifiutare, nel non affermare né negare». (N. TANDA, op. cit. pag. 374). Sospendere l'epoché è quindi come sospendere la sospensione, uscire cioè da un isolamento. Del resto le allusioni a certe poesie scritte in passato – ad es. *l'ultima traccia di Liuba che parte* – il grillo in gabbia – dimostrano che le Occasioni erano state l'essenza, il modo d'essere poeta di quel periodo.

⁽⁵⁶⁾ D'ARCO S. - AVALLE, in *Cosmografia montaliana*, dei Tre saggi su Montale, cit. sottolinea «la caduta di ogni superstita illusione sulla possibilità di un rapido rinnovamento» nel dopoguerra, per quella generazione post-fascista. Non accetterei invece «il riconoscimento della storia come negazione di Dio» alla base dell'indignatio montaliana, come afferma A. JACOMUZZI, *Per le stalle di Augìa*, Sulla poesia di Montale, Cappelli Bologna, 1969.

politica. Questi farneticanti in doppiopetto o in sottana / non sembrano molto informati del loro mortifero aspetto».

Il titolo di *Satura* vuol mantenere il senso latino di *satura lanx*, di piatto vario di primizie, per indicare la varietà degli argomenti, ma anche quello di satira dei costumi e degli inganni del nostro tempo (come il *Satyricon* di Petronio), anche se il libro incomincia con 28 brevi componimenti dedicati alla memoria della moglie morta, gli *Xenia* (col significato di doni ospitali, come era in Marziale, benché con sentimento diverso). Questa creatura amata, Drusilla Tanzi, chiamata affettuosamente Mosca, appare in rapporto con le cose quotidiane della vita a due del poeta, in un rapido succedersi di moti, fra l'ironico e il tenero: un rapporto con le presenze della memoria che la morte lascia indietro, con il sospetto «*che tutti siamo già morti senza saperlo*». Essa è così una presenza saggia e discreta «mi abituerò – dice il poeta – a sentirti o a decifrarti / nel ticchettio della telescrivente, / nel volubile fumo dei miei sigari / di Brissago /».

Sono ricordi rapidi, in un taglio talora scopertamente intenerito, legati ancora ad occasionali recuperi della memoria «un fischio, un segno di riconoscimento» studiato insieme ⁽⁵⁷⁾, addirittura alla presenza di oggetti che sembrano avere vita più lunga – l'infilascarpe di corno corroso dal tempo, e dimenticato in un cassetto d'albergo, le musiche non suonate del fratello della moglie, morto giovane, il telefono cui essa era così legata – era molto miope, non ci vedeva, ma aveva il gusto del contatto umano, della parola –, un vecchio ritratto – 'tu eri la bimba scarruffata che mi guarda / «in posa» nell'ovale di un ritratto' – oppure alle consuetudini della vita di tutti i giorni – "ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale" ⁽⁵⁸⁾ – ai viaggi, agli alberghi dove avevano sostato, dal Danieli di Venezia al Saint James di Parigi, al Bar della Avenida de Libertate, in Portogallo . . . C'era stata, in quegli anni, l'attività di redattore del *Corriere della sera*, con esperienze molteplici di spostamenti nel mondo.

⁽⁵⁷⁾ Xenion, 1, 4.

⁽⁵⁸⁾ La lirica chiude con un'ammissione simbolica: «con te le ho scese perché sapevo che di noi due / le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate (allude sempre alla forte miopia della moglie), / erano le tue». La moglie, cioè, aveva una sicurezza di intuizione pratica, una conoscenza degli uomini, che il poeta non aveva, un "radar di pipistrello", come dice in Xenion, 1, 5, dove ha un atteggiamento fra il tenero e il divertito: "non ho mai capito se io fossi / il tuo cane fedele e incimurrito / o tu lo fossi per me! Montale riconosce la natura diaristica di tali poesie, risolte in un problema di *stile* nell'urgenza "di una materia irriducibile a un colore unico, a un ritmo uniforme" (citato da G. SPAGNOLETTI, nel commento della sua antologia di Montale, Mondadori, 1972, pag. 238).

Nel resto dell'opera troviamo un Montale gnomico, acuto assertore di una filosofia spicciola, che porta a giudizi rapidi e impietosi sulla realtà, fino all'improprio, ad una saggezza di vita ancor più legata all'uomo privato, «fuori della storia e in abito borghese», come dirà egli stesso. L'atmosfera intensamente lirica, simbolica, perfino metafisica della poesia precedente si muta nel gusto di sentenze irridenti, talora in modo amabile, più spesso ironico: in una società che è ormai quella della massificazione e del benessere, in cui tutti promettono il paese di Cuccagna, basta raschiare 'ogni eruzione del pensiero', così pericolosa per chi detiene il potere⁽⁵⁹⁾, ammettere che Dio è l'emarginato per eccellenza del mondo moderno (tutte le religioni del Dio unico / sono una sola: variano i cuochi e le cotture)⁽⁶⁰⁾ vedere con chiarezza dove ha condotto il consumismo, la pseudocultura, la mistificazione, *l'orgasmo collettivo, lo spurgo di parole dette da chi non s'illude che siano credute*⁽⁶¹⁾.

Non sgradita a Montale la domanda di Marcello Vannucci se per *Satira* non si potesse intendere, alla maniera di Nicola Terzaghi, «una lezione ereditata da certi discorsi degli antichi cinici: discorsi da mercato, ma anche da salotto, carichi però di contenuti morali, dissacranti e nello stesso tempo sentimentali»⁽⁶²⁾. Per questo, continua il Vannucci, si possono evidenziare contenuti apparentati a quelli delle opere in prosa, dalla *Farfalla di Dinard* a *Fuori di casa* o ad *Auto da fé*.

Risaltano così i giochi formali, gli inganni consueti della convivenza umana, le mistificazioni di cui neppure ci si accorge più, in brevi versi prosaici e delusi come, ad esempio in *Auf Wiedersehen*, che significa «*chi s'è visto, s'è visto*»: 'la verità è che nulla si è veduto / e che un accadimento non è mai accaduto', oppure che 'un formicaio vale l'altro'⁽⁶³⁾. La parola stessa va ripudiata perché serve a mistificare tutto, nella nostra società, parole 'sul retro delle fatture / sui margini del bollettino del lotto / sulle partecipazioni / matrimoniali o di lutto: / parole in vendita cui c'è solo un rimedio: il silenzio! Le parole / preferiscono il sonno /

(59) SATURA I., *Il raschino*.

(60) SATURA I., *La morte di Dio* («il sommo Emarginato era perento»).

(61) *Auto da fé*, cit. *La fonduta psichica*. «Di che si compone dunque l'incrostazione psichica? Di carta igienica, di giornali e libri, di dépliant e annunci pubblicitari...».

(62) M. VANNUCCI, op cit., pag. 232.

(63) SATURA, *Botta e risposta II*, dove risponde alla donna che gli scrive da Ascona: il poeta è a Forte dei Marmi, "nel butterato sabbiume di policromi / estivanti", partecipe e assente, "più arlecchino degli altri".

nelle bottiglie ⁽⁶⁴⁾ al ludibrio di essere lette, vendute / imbalsamate, ibernate . . . ⁽⁶⁵⁾.

Che legami ha questa umanità, nella quale «se uno muore / non importa a nessuno purché / sia sconosciuto e lontano?». E quale conoscenza si può avere del mistero di vivere, per ciò che siamo e potremmo essere? ⁽⁶⁶⁾. A cosa è ridotto il divino, che pure ci assilla come un'ipotetica presenza? Forse hanno ragione i bambini: *'non hanno amor di Dio e opinioni', 'i bambini non si chiedono / se esista un'altra esistenza* ⁽⁶⁷⁾; forse sono più sagge le donne, di cui non si può spiegare il riso nel ringraziamento / *al minuscolo dio / a cui ti affidi / d'ora in ora diverso, e ne diffidi,* / mentre s'azzuffano dita e capelli ⁽⁶⁸⁾. Il poeta sa solo che *'le infinite chiusure e aperture / possono aver senso per chi è dalla parte / che sola conta, del burattinaio . . . Ma quello non domanda la collaborazione / di chi ignora i suoi fini e la sua arte* ⁽⁶⁹⁾.

Forse c'è l'Altro, scritto con lettera maiuscola: ma "non siamo responsabili di non essere lui / né ha colpa lui, o merito, della nostra parvenza" ⁽⁷⁰⁾. Ci sono dunque ancora tutti i problemi e i modi espressivi del Montale di prima, anche se in un linguaggio più brutale, che cerca di risolvere gli scontri della sua essenza personale con una civiltà che si è ancora più impoverita, nella misura di un tempo che ora è più inesorabile, mentre la memoria si fa più minuta e complessa, e gli incontri con gli altri uomini più assurdi e vani.

Tale atteggiamento illumina anche il *Diario del '71 e del '72*, ancora prodigiosamente ricco di scoperte poetiche, di ricuperi della memoria, di presenze, pur se in toni più discorsivi, solo illuminati all'improvviso dai ritorni di segni e di segreti del passato: ma Montale stesso pensa che la sua Musa "indossa i panni dello spaventacchio / alzato a malapena su

⁽⁶⁴⁾ *La lettera nella bottiglia* sarebbe un messaggio vero, ma che l'onda non porta alla riva di Finisterre, e resta ignorato, mentre la memoria ancora cerca di interrompere la distanza, in altri tempi della poesia montaliana, la Bufera ed altro, *Su una lettera non scritta*.

⁽⁶⁵⁾ SATURA, *Le parole*.

⁽⁶⁶⁾ SATURA, *Fine del '68*.

⁽⁶⁷⁾ SATURA, *Un mese fra i bambini*.

⁽⁶⁸⁾ SATURA, *Il primo gennaio*. Ci si accorge subito che il minuscolo dio è vicino al topo bianco di Dora Markus: un amuleto.

⁽⁶⁹⁾ SATURA, *Sono venuto al mondo*.

⁽⁷⁰⁾ SATURA, *L'Altro*: ci pensiamo, dice il poeta, chiudendo Satura, come fa il flamenco dalle ali dorate, che "nasconde / il capo sotto l'ala e crede che il cacciatore / non lo veda. /"

una scacchiera di viti", e dirige "un suo quartetto di cannuce" (la sola musica che sopporto» (71).

In un componimento dedicato al critico Asor Rosa, che gli rimproverava questo persistere nel "privatismo", Montale dirà: «*La poesia non è fatta per nessuno / non per altri e nemmeno per chi la scrive*» (72).

Ma la presenza di Montale in questo mezzo secolo della nostra cultura rimane altissima, non solo dal punto di vista delle soluzioni metriche e linguistiche, ma da quello della coerenza, comunque difesa come difficile sopravvivenza in un mondo sbalestrato e deforme, come decenza quotidiana della vita. Cosa difficile e operabile in solitudine, poiché l'onore / ci appare quando è impossibile / quando somiglia come due gocce d'acqua / al suo gemello / la vergogna.

A chi rifiuta il compromesso generale, non resta che quella saggezza 'ermetica' tante volte e dolorosamente suggerita: «cerca di vivere / nel fuordeltempo, quello che nessuno può misurare».

Ed è forse giusto concludere con le parole di un critico recente: «Prolungando la linea crepuscolare nel cuore del Novecento, Montale prolunga anche la linea poetica del "Borghese onesto", secondo una sorta di conservatorismo illuminato e scettico, che a molti spiacque nel dopoguerra, allorché Montale naturalmente deluse le mal riposte speranze d'un aperto impegno civile. La sua poesia si è, anzi, mossa sempre più nella direzione del privato romanzo 'psicologico', attraverso una idiosincrasia religiosa, in un Amaro Stile, che, sul dato di partenza del "male di vivere", attraverso accaniti amuleti simbolici, approda infine a una sorta di sconsolata superstizione metafisica . . .» (73).

Poiché la sostanza della vita non gli appare mai nella dimensione della problematica sociale ed economica in cui si dibattono gli altri, l'essenziale, anche in queste ultime poesie, è il fatto dell'essere in sé, come un problema senza chiave, un fatto senza spiegazione: nella sua solitudine aristocratica, nel suo aver provato nella realtà del vivere sempre il senso del limite, la certezza che ogni attimo è irripetibile, che non ha senso il progredire del tempo (e che, quindi, non c'è progresso nell'umanità), Montale si accontenta di «essere vissuto al cinque per cento».

(71) Diario del '71 e del '72, *La mia poesia*.

(72) Diario del '71 e del '72, *Asor*.

(73) E. SANGUINETI, *Poesia italiana del Novecento*, cit. pag. 893.

RIASSUNTO – Montale, premio Nobel. *Il conferimento del premio Nobel (13 ottobre 1975) ad Eugenio Montale ripropone la sua opera poetica per una rilettura che ne individui i valori di «indice di una civiltà», di rivelazione di un disagio dinanzi all'essere, che è tipico del decadentismo europeo novecentesco, ma al quale il poeta genovese ha dato un'impronta personalissima. L'incolmabile frattura fra la rappresentazione del mondo (che è quella che conosciamo) e la realtà, che non si apre se non ad una tensione, ad una individuazione di limiti, ha trovato nel poeta genovese una potenza espressiva, anche in forme linguistiche e metriche nuove, fra le più notevoli del secolo. Non ci si può attendere, nemmeno dall'ultimo Montale, un impegno nella storia o nella politica, pur rivelandoci spesso la sua condanna morale satirica e amara, della solitudine alienante, della mistificazione, che segnano la nostra età: permane in lui, senza disperazione né speranza il contatto con ciò che la parola tende ad afferrare, al di là dell'oggettualità della nostra visione, ma senza sbocchi metafisici. Solo l'alterità di una donna, Clizia od Iride, può proporre, in alcuni momenti difficili e di alta poesia, un contatto con l'Altro, con la lettera maiuscola, brancolando fuori dalla congerie disordinata dei fatti e dal determinismo del tempo, in cui si traccia il nostro destino.*

SUMMARY – Montale, Nobel prize. *The bestowal of the Nobel prize (october 13th 1975) to Eugenio Montale repropose his poetical work for a new reading that is able to single out the value of «index of one civilization», of a discomfort in front of the being, which is typical of the European Decadentism in the twentieth century – but which is seen by the Genoese poet, with a very personal mark. The irretrievable break between the appearance of the world (that is all that we know) and the reality, which tends only to the terms' singling out, has had in the Poet a very great power of expression, also in new metric and linguistic forms, perhaps the most important of the century. We cannot expect an engagement in history or in politics neither in the last works of Montale, ever if he often shows his moral satirical bitter blame of the alienating loneliness, of the mystification which marks our age. The touch persists in him (without hope, without despair) with all that the word aims at seizing, besides our vision's reality, but without any metaphysical issues. Only the woman, as other from the Poet, Clizia or Iride, may suggest a touch with the Other, in capital letter, groping out of the incoherent congeries of the facts and of the determinism of the time in which is traced out our destiny.*

Indirizzo dell'Autore: Prof. Nino Betta - Località Gocciadoro, 5 - 38100 Trento.
