«L'OPERA IN VERSI» DI EUGENIO MONTALE

di *Pier Vincenzo Mengaldo*

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. IV.I, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1995

Sommario

1.	*Genesi e storia.*	4
1.1.		4
1.2.		6
1.3.		7
1.4.		9
2.	*Strutture.*	10
2.1.		10
2.2.		13
2.3.		14
3.	*Tematiche.*	18
3.1.		18
3.2.		20
3.3.		21
3.4.		22
3.5.		24
4.	*Modelli e fonti.*	25
4.1.		25
4.2.		27
4.3.		29
4.4.		30
4.5.		32
5.	*Lingua e stile.*	35
5.1.		35
5.2.		40
5.3.		41
5.4.		43
6.	*Nota bibliografica.*	45

1. *Genesi e storia.*

1.1. Dell'*Opera in versi* di Montale[1] non si può propriamente parlare come di un complesso veramente unitario per genesi, quale il *Canzoniere* di Saba o la stessa *Vita d'un uomo* di Ungaretti. Essa infatti, in quanto raccolta completa, riunita in un solo libro, delle poesie pubblicate dall'autore, nasce da una quasi postuma iniziativa filologico-editoriale, certo col consenso e anzi la collaborazione dell'autore.

Non mancano però chiari pronunciamenti di Montale stesso a favore dell'unità di tutta o parte la sua produzione poetica. A Giulio Einaudi che gli propone d'arricchire una nuova edizione degli *Ossi di seppia* con «quaranta poesie nuove» (poi nucleo delle *Occasioni*), Montale risponde che preferisce fare un «libro nuovo», ma vede la possibilità di una futura «fusione dei due canzonieri [n.b., e cfr. § 2.1] in un unico libro»[2]. In un'intervista del '62 afferma che i suoi primi tre libri «sono in definitiva tre parti della stessa autobiografia»[3]. Nel '75, richiesto se si potrebbe pubblicare in volume unico con titolo complessivo quanto scritto dagli *Ossi* alle raccolte recenti, Montale conferma: «Credo di sì, ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto* ora do il *verso*»[4]. E si potrebbe continuare[5].

L'unitarietà riconosciuta dall'autore sembra almeno in parte comprovata dai legami, di struttura e tono affini, di addentellati e rimandi che stringono fortemente l'una all'altra le varie raccolte. Notevole anzitutto l'analogia di struttura fra *Ossi* e *Occasioni* (da comprendersi nella circostanza generale che nella prima raccolta sono già installate tutta una serie di "invarianti" montaliane d'ogni tipo). Entrambe sono aperte da una poesia-*exergo*, fuori sacco (*In limine* e *Il balcone*); segue una grossa sezione polimetra con prevalenza di testi medi-lunghi (con titolo *Movimenti* negli *Ossi*, semplice numero d'ordine I nelle *Occasioni*); la seconda sezione delle due raccolte è costituita da una serie di liriche non tanto numericamente (22/20) similari quanto tali per struttura e stile (concentrazione, frequente opposizione semantica fra due brevi strofe, grande saturazione metrico-linguistica, ecc.): sono rispettivamente gli *Ossi di seppia* eponimi e i *Mottetti*; segue negli *Ossi* la "suite" *Mediterraneo*, nelle *Occasioni* il poemetto in tre parti *Tempi di Bel-*

[1] E. MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino 1980. Importante la *Nota dei curatori*, pp. 831-40. Tutte le citazioni presenti nel testo sono tratte da questa edizione.

[2] *Il carteggio Einaudi-Montale per «Le occasioni» (1938-39)*, a cura di C. Sacchi, Torino 1988, pp. 9 e 11; n.b. sta per nota bene.

[3] E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano 1976, p. 593.

[4] *Ibid.*, p. 606.

[5] Cfr. per esempio quanto Montale dice in *Profilo di un autore. Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano 1977 pp. 192-93.

losguardo che secondo l'autore ne è il *pendant*[6]; infine la sezione quarta e ultima si compone per entrambe le raccolte di quindici poesie, né l'affinità si ferma qui.

Anche la *Bufera* offre una sezione iniziale (*Finisterre*) di quindici testi, cioè quasi esattamente come la parallela delle *Occasioni*, e una quarta, *'Flashes' e dediche*, che per struttura e non solo per questa continua i *Mottetti* (e gli *Ossi di seppia*); ma qui la serie si sdoppia, per così dire, in se stessa più i *Madrigali privati*; e in generale la compaginazione dell'opera è ora più dispersa, con le sue sette sezioni spesso fortemente asimmetriche, sicché si può dire che tenga già un po' della struttura di *Satura.* Quest'ultima tuttavia, pur col suo tipo nuovo, decentrato e sghembo, di organizzazione interna, conserva elementi strutturali caratteristici delle precedenti raccolte: così la lirica tematica d'apertura (*Il «tu»*) e la sequenza di liriche brevi dedicate a una donna (qui doppia, *Xenia I* e *II*, cui si aggiunge più avanti, per altra destinataria, *Dopo una fuga*). D'altra parte la più ampia parte del libro che s'intitola propriamente *Satura* si scinde in due sezioni, dettando l'analoga e più netta bipartizione che segnerà il *Diario del '71 e del '72* e *Altri versi.*

Quanto ai vari addentellati fra le raccolte montaliane, ecco qualche dato. Le poesie aggiunte alla seconda edizione, 1928, degli *Ossi* (cfr. § 1.2) anticipano chiaramente le *Occasioni*; che a loro volta si annettono due testi dell'epoca dell'"appendice" agli *Ossi*, cioè *Vecchi versi*[7] e *Dora Markus I*, mentre le poesie terminali dell'opera preparano già, con la loro livida atmosfera di guerra imminente e di strazio, il clima della *Bufera.* Su questa si è espresso in parte lo stesso poeta, giudicando *Finisterre* un'«appendice» delle *Occasioni*[8] e indicando legami fra varie poesie delle due raccolte[9]; s'aggiunga almeno che la *Bufera* ospita un testo addirittura del '26 (*Due nel crepuscolo*), ma che d'altra parte, sia nelle liriche più madrigalesche e mondane per la donna chiamata Volpe, sia nelle *Conclusioni provvisorie*, prelude già per linguaggio e temi a *Satura* (in particolare, le *Conclusioni* a *Botta e risposta I*), ecc. E *Satura* e le tre raccolte successive non sono soltanto il «verso» dei tre libri precedenti, ma hanno tra le loro costanti o fili conduttori la continua rivisitazione, ora nostalgica ora ironico-parodica, spesso glossatoria e amplificatoria, di tante liriche di *Ossi*, *Occasioni*, *Bufera* e dei loro presupposti o annessi tematici. Infine, alla forte unità stilistica che unisce, in ispecie, secondo e terzo libro di Montale, risponde l'ancor più forte unità tonale, su tutt'altro regi-

[6] Cfr. quanto riportato in E. MONTALE, *L'opera in versi* cit., p. 917.

[7] Il legame con il libro precedente era qui più evidente col titolo originario *Ricordo delle cinque Terre*, poi migrato in sostanza nella prosa di memoria *Le cinque Terre* (1946), in ID., *Fuori di casa*, Milano-Napoli 1969, pp. 11-15.

[8] Così nella *Premessa* alle *Note* della seconda edizione di *Finisterre*, Firenze 1945 (ID., *L'opera in versi* cit., p. 937); similmente si veda in ID., *Sulla poesia* cit., p. 90: «*Finisterre* conclude le *Occasioni*».

[9] Cfr. *ibid.*, pp. 567-68.

stro, che caratterizza *Satura*, *Diario*, *Quaderno di quattro anni*, *Altri versi.* Tutto ciò detto, non si può che sottoscrivere la sentenza di Bettarini-Contini: l'*Opera in versi* è il «suo [di Montale] libro per antonomasia», entro il quale tuttavia «vanno [...] accentuate le paratie, per ovviare alla tentazione d'un indistinto colloidale»[10]. È quanto si cercherà di fare più avanti.

1.2. Anche la storia della formazione e pubblicazione delle varie raccolte montaliane sembra avere caratteri costanti. Tali: *a*) l'abitudine di farle precedere, anche di molti anni, da edizioni parziali; *b*) la tendenza ad ampliarne ed eventualmente modificarne poco o tanto la struttura in occasione di riedizioni. Per il punto *a*), si consideri soprattutto che: *Le occasioni* (1939) sono anticipate dalla *plaquette La casa dei Doganieri e altri versi* del '32 (Vallecchi, Firenze), mentre *La bufera e altro* (1956) ha alle spalle le due edizioni, la seconda consistentemente ampliata, di *Finisterre* (Collana di Lugano, Lugano 1943, e Barbèra, Firenze 1945); l'avanguardia di *Satura*, 1971 (che assume il titolo da una rara *plaquette* per nozze di qualche anno prima), sono le edizioni delle due serie di *Xenia*, 1966 e 1968 (la prima) e del '70 (entrambe)[11]; e ancora si potrebbe continuare.

Quanto ai progressivi ampliamenti e ristrutturazioni, è particolarmente interessante la vicenda degli *Ossi.* In occasione della seconda edizione (Ribet, Torino 1928), il poeta, attraverso molti dubbi documentati di recente[12], finalmente aggiunge alla gobettiana del '25 sei poesie composte tra il '26 e il '27 (tra cui la celeberrima *Arsenio*), ma, oltre a invertire l'ordine tra *Marezzo* e *Crisalide*, espunge *Musica sognata*[13], e ancora nella quinta edizione del '42 "taglia" l'ultima strofa di *Vasca*. E così la seconda edizione delle *Occasioni*, vicinissima alla prima (1939/1940), include quattro poesie nuove (del resto la prima aveva visto varie liriche inserite *in extremis*)[14].

Sempre gli *Ossi di seppia* sono la raccolta, almeno del Montale "classico", che permette di scrutare meglio l'inverso di quanto ora detto, cioè l'opera di selezione e di scarto entro la galassia dei testi composti e/o pubblicati, in funzione di un

[10] R. BETTARINI e G. CONTINI, *Nota dei curatori*, in E. MONTALE, *L'opera in versi* cit., p. 833.

[11] Per questi punti, sintetiche indicazioni in L. BARILE, *Bibliografia montaliana*, Milano 1977, pp. 24-25 e 26-29, un'ampia discussione in M. A. GRIGNANI, *«Satura»: da miscellanea a libro*, in ID., *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale. Con una prosa inedita*, Ravenna 1987, pp. 117-37.

[12] Cfr. le lettere a Solmi utilizzate da G. ZAMPA, *Introduzione* a E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano 1984, pp. XXX-XXXIII.

[13] Recuperandola solo molto più tardi, col titolo debussyano di *Minstrels* (ma già al titolo originario seguiva *da C. Debussy*), prima nella *plaquette* per nozze *Satura* (si veda *supra*), poi definitivamente in ID., *Tutte le poesie*, Milano 1977 (Mondadori, «Lo Specchio»).

[14] Cfr. ID., *L'opera in versi* cit., pp. 904-5, e *Il carteggio Einaudi-Montale* cit., p. 16.

libro "ufficiale" e che si vuole rappresentativo del meglio di sé. In pratica quel lavoro si scorge agevolmente confrontando gli *Ossi*, già nella prima edizione, con la *Parte I* delle *Poesie disperse*, corrispondenti a quegli anni giovanili. Fondamentale è soprattutto che di una serie così caratteristica del "Protomontale" e della sua cultura come *Accordi* (*Sensi e fantasmi di un adolescente*), sette liriche corrispondenti ad altrettanti strumenti musicali, Montale abbia salvato per gli *Ossi* solo *Corno inglese.* In genere le *Disperse* giovanili, proprio in quanto a minor gradazione e più slombate, ci informano utilmente sulla cultura, l'immaginario e le stesse tentazioni formali del giovane poeta (si veda in particolare *Lettera levantina*); ma altrettanto evidentemente nessuna di esse, come ha ben visto lo spirito autocritico dell'autore, sta a paro dei testi entrati negli *Ossi* (unica eccezione forse *Dolci anni che di lunghe rifrazioni*, peraltro del '26)[15]. Notevole fra altri aspetti la cura con cui il giovane poeta ha eliminato così le tracce di un influsso *liberty* da un lato, govoniano e futurista dall'altro: ecco ad esempio il finale di *Accordi*: «(Unissono fragoroso d'istrumenti. Comincia lo spettacolo della Vita)», qui anche con quest'apertura, estranea al Montale maturo, verso la dimensione teatrale. E beninteso è rimasto fuori degli *Ossi* il Montale sicuramente perduto, di cui è traccia sommaria in una dichiarazione autentica del '46 secondo cui, dopo i «versi umoristici» scritti da ragazzo più tardi egli, «conosciuto il futurismo», avrebbe composto «qualche poesia di tipo fantaisiste, o se si vuole grottesco-crepuscolare», e quindi «qualche sonetto tra filosofico e parnassiano, del tipo di quelli del Cena»[16]: notizia interessante la prima, non essendo arbitrario pensare che non pochi testi di *Satura* e libri successivi tornino precisamente, come un vecchio che dà la mano al fanciullo che è stato, a quella giovanile vena *fantaisiste* e grottesca. A differenza che nella prima fase dell'autore, ancora formativa e sospesa tra molteplicità e decisione, nessuna poesia extravagante ci resta dei tempi delle *Occasioni* e della *Bufera*: si ha l'impressione che ormai Montale scrivesse insieme con parsimonia e grande sicurezza. Invece il rapporto nel complesso squilibrato fra l'accettato e il rifiutato che si delinea per le ultime quattro raccolte (in relazione alla seconda parte delle *Poesie disperse*) indica un più che probabile allentarsi del controllo critico, o quanto meno una visione più possibilistica dello stile e della compatibilità con l'edito di affabulazioni poco più che private o occasionali.

1.3. Va da sé che l'accoglimento di testi isolati o sparsi entro raccolte organiche e

[15] Eventualmente è interessante che qualcuna di queste disperse giovanili sia recuperata molto più tardi, in *Satura plaquette* e poi, provvisoriamente, in uno dei progetti di *Satura* libro: cfr. M. A. GRIGNANI, «*Satura*»: *da miscellanea a libro* cit.

[16] Cfr. E. MONTALE, *Sulla poesia* cit., pp. 562-63.

l'esistenza di varie edizioni di queste hanno comportato un notevole lavoro di rielaborazione dei medesimi. La dichiarazione, reiterata, di Montale d'essere parco variantista[17] non va affatto presa alla lettera, sia perché contraddetta da altra sua affermazione[18], sia perché può essere motivata e da generale *understatement* e dal desiderio di distinguersi dai contemporanei più accanitamente variantisti (come Cardarelli o Ungaretti) e dal relativo legame fra questa prassi e certi aspetti della poesia "pura". E naturalmente le correzioni da edizione a edizione sono nel complesso meno rilevanti, anche solo per quantità, di quelle (quando documentate) da mano- o dattiloscritto a testo a stampa. Tuttavia anche le prime sono importanti. Nei soli *Ossi*, la raccolta più antica e più variata nel tempo, il materiale correttorio si può sistemare in categorie significative, come: la tendenza a regolarizzare le primitive irregolarità prosodiche e metriche; l'eliminazione di ridondanze foniche e semantiche a favore di una maggiore concentrazione (si veda ad esempio *Caffè a Rapallo*, vv. 3-7); l'attenuazione degli aulicismi; la ricerca di una maggiore precisione (ad esempio nell'osso sull'upupa, v. 2, *giri* diventa *roti*); l'eliminazione del puramente aneddotico; la *variatio*, anche a distanza (*rabido* cade da *I morti*, v. 8, e da *Mediterraneo*, IX, v. 18, perché già in *Scirocco*, v. 1). È poi considerevole che nella 5ª edizione Montale elimina, con la parziale eccezione della sigla *a K.* di *Ripenso il tuo sorriso*, tutte le dediche ad amici che nelle precedenti edizioni ornavano non poche poesie: meno, credo, per uniformare il libro alle *Occasioni* («pieno di dediche taciute», come dichiara ivi l'autore) che per sottrarre alla prima raccolta un troppo di autobiografia, occasionalità e magari anche "provincialismo", alzandone la quota di essenzialità ed universalità.

Varianti notevoli possono aversi anche fra testo pubblicato in giornale o rivista e poi inserito in una raccolta (si vedano ad esempio per le *Occasioni*, *Bagni di Lucca* o *Costa San Giorgio*; per la *Bufera*, *L'orto*), mentre dopo gli *Ossi* quelle da edizione a edizione sono effettivamente una rarità. Altro discorso quando si possa confrontare, come avviene specialmente per l'ultimo Montale, la redazione definitiva con una antecedente mano- o dattiloscritta, magari ancora consapevolmente provvisoria seppure già "in forma". Anche qui occorre limitarsi ad indicare esempi: negli *Ossi I limoni* o *Crisalide*; nelle *Occasioni* per esempio *«Perché tardi?»*, *Barche sulla Marna*, *Palio*; nella *Bufera*, *Il tuo volo*, *Due nel crepuscolo*; in *Satura* gli *Xenia* in blocco; e via dicendo. Qui la quantità può ben volgersi in qualità, mettendoci di fronte non a una serie di minute rettifiche ma a ristrutturazioni complessive che instaurano un diverso. Tra le varianti di grande interesse ci sono

[17] Cfr., in particolare, *ibid.*, p. 595.
[18] Cfr. ID., *L'opera in versi* cit., p. 838.

quelle dei titoli. *Ossi di seppia* è probabilmente preceduto idealmente dal quasi sinonimo *Rottami*[19] etichetta complessiva per un gruppo di poesie inviate al poeta Barile e allo scultore Messina, e più del titolo definitivo legato alla recente tradizione ligure di *Frantumi* (Boine) e *Trucioli* (Sbarbaro); per la *Bufera* Montale aveva pensato a un dato momento, certo in rapporto al filo autobiografico-romanzesco che la percorre, a *Romanzo*[20]; *Satura* conosce a un certo punto la variante alternativa, che rimanda alla raccolta d'esordio, *Rete a strascico.* E ricchissimo è il materiale per testi singoli, specie delle ultime raccolte. Qualche caso. Negli *Ossi* il titolo *Meriggio*, collidente con quello d'una sezione (*Meriggi e ombre*), cade da *Gloria del disteso mezzogiorno*, che resta anepigrafa; così nei *Mottetti* delle *Occasioni* rimane anepigrafa *La gondola che scivola*, dopo esser stata intitolata un po' corrivamente *La Venezia di Hoffmann – e la mia*; nella *Bufera Piccolo Testamento* era *Congedo provvisorio* (ma *Conclusioni provvisorie* sarà il titolo del dittico che lo comprende). E per il Montale più recente: *Satura*: ad esempio *Teilhard de Chardin ? A un gesuita moderno*; *Prima rappresentazione ? Götterdämmerung*; *Elegia ? La belle dame sans merci*; *Diario*: *A mia moglie ? Il pirla*; *La pesca ? Kingfisher*; *Ad Annecy con Cirillo ? Ancora ad Annecy* (e si veda nella sezione '71 *Il lago di Annecy*); *Altro epigramma ? Per finire* (simmetrico al *p.p.c.* che chiude il *Diario del '71*, e in quello del '72 ci sono già *Due epigrammi*); *Quaderno*: *Recitativo ? Gli uccelli parlanti*; *Sull'/Nell'acqua ? Riflessi nell'acqua* (cfr. Debussy, *Reflets dans l'eau*); *Una casa sul lago* (si veda già negli *Ossi Casa sul mare*) *? Sul lago l'Orta*; *Children's Corner* (altro titolo debussyano) *? Non più che un'immagine ? Ripostigli*; *Altri versi*: *Dormiveglia ? Monologo* (cfr. nel *Quaderno* un *Dormiveglia*, da un precedente *Il sonno*, collidente a sua volta con *Nel sonno* della *Bufera*); e via dicendo. Costante la cura di allacciare o più spesso differenziare rispetto a titoli della stessa o anche di altre, pur lontane, raccolte, e quella di eliminare titolazioni troppo generiche (per esempio quelle allusive a sottogeneri poetici) o troppo cronachistiche e aneddotiche a favore di titoli più indiretti e allusivi, e d'altra parte più plastici e lavorati (forestierismi, un dialettismo come *pirla*, ecc.). Caratteristico poi, per finire, il passaggio in *Satura* da *Gli uomini che non si voltano* a *[...] che si voltano*, che da un lato attenua ma dall'altro rafforza, per opposizione, il richiamo a un antico verso degli *Ossi*, *Forse un mattino andando*, v. 8, e all'egual dizione che dà il titolo a un quadro di Scipione.

1.4. Caratteristica di tutte le raccolte montaliane è di fornire i testi, tutti o in par-

[19] Cfr. *ibid.*, p. 869.
[20] Cfr. M. A. GRIGNANI, *Prologhi ed epiloghi* cit., p. 63.

te e con varia precisione, di date (non sempre, s'intende, obiettivamente esatte). È un'abitudine che ha riscontri illustri nella poesia nel nostro Novecento, basti pensare ai testi o sezioni esplicitamente diaristici dell'*Allegria* di Ungaretti o del *Diario d'Algeria* sereniano. Ma mentre qui date e luoghi, sempre collocati in calce, fanno strettamente parte del testo, in Montale le datazioni, confinate nella *Nota* o nell'*Indice*, hanno più il valore di promemoria o di istruzioni per l'uso. C'è comunque una notevole evoluzione. Nella *Nota* degli *Ossi* due sole poesie sono datate, per il resto s'offre solo l'arco complessivo generico del tutto o di parti (molte). Nelle *Occasioni* invece, non senza rapporto col titolo e la poetica sottesa, tutti i testi sono datati *ad annum* nell'*Indice*, con l'eccezione di qualche punto interrogativo, mentre nella *Bufera* si torna in sostanza al sistema degli *Ossi*, però con un maggior numero di datazioni puntuali (ancor più parziali, e si può capire, le indicazioni nella prima edizione del *Quaderno di traduzioni*, destinate tra l'altro a sparire nelle successive). Il sistema delle *Occasioni* si continua ed evolve invece, come è razionale dato il loro carattere *lato sensu* diaristico e appunto "occasionale", nelle ultime raccolte. Con un'unica eccezione, tutte le poesie di *Satura* sono datate, *ad annum*, nell'*Indice*; nel *Diario*, e senza lacune, l'*Indice* fornisce non più solo l'anno ma anche il mese e il giorno; così pure il *Quaderno*, a parte le due sole liriche iniziali (una piuttosto antica) cui è riferito il puro anno. In *Altri versi*, e più o meno nelle *Poesie disperse II* (che pur tendono a una maggiore precisione), il sistema è misto: nessuna indicazione, il solo anno, il solo anno con punto interrogativo, datazioni più compiute con giorno-mese-anno o mese-anno; e d'altra parte in *Quel bischero del merlo* Montale arriva, simmetricamente, all'*inscriptio* «Notiziario ore 9 *a.m.*»; per altro verso è coerente a quanto detto che nelle ultime raccolte ricompaiano, sia pur parcamente, dediche e titoli-dedica. Nel complesso va sottoscritto il parere di Bettarini-Contini: «Compendio di questo atteggiamento di momentaneità in poesia è l'amore delle date [...] a cui va comunque attribuita meno una portata di esattezza documentaria che di significato simbolico»[21].

2. *Strutture.*

2.1. Intervistato nel '71 a proposito di *Satura* Montale ebbe senz'altro a dichiarare:

> [...] gli altri miei libri, sia pure non troppo consapevolmente, ancora obbedivano al

[21] E. MONTALE, *L'opera in versi* cit., p. 839.

concetto di *canzoniere*, erano quello che in gergo letterario si dice 'canzoniere', una raccolta che tende a una specie di completezza anche formale, senza buchi, senza intervalli, senza nulla di trascurato[22].

Proviamo a saggiare in tal senso le *Occasioni*, tenendo d'occhio i requisiti che la critica recente ha elaborato quali condizioni per poter parlare di canzoniere o di libro organico di poesia[23]. Rapidamente, e a parte il già osservato sulla bilanciata struttura complessiva e le sue chiare partizioni interne.

a) Le liriche iniziale e finale si pongono, chiarissimamente, come segnali d'inizio e di fine, e per più aspetti si rimandano circolarmente l'una all'altra (cfr. specialmente *Il balcone*, vv. 9-12: «La vita [...]. A lei ti sporgi da questa | finestra che non s'illumina" / *Notizie dall'Amiata*, I, vv. 15-18, che è pure il tratto finale: «[...] dove fra poco romperai. La vita [...]. Schiude la tua icona | il fondo luminoso»).
b) Il libro è dominato dalla figura criptica di Clizia, cui fanno contorno personaggi femminili per lo più altrettanto criptici, dalla protagonista della *Casa dei doganieri* (la non nominata Arletta già degli *Ossi*) a Dora Markus e a Clizia, legate o da comune appartenenza storico-nazionale-razziale o, soprattutto, dalla loro caratteristica di migranti, sparenti, donne in fuga. Tutto ciò comporta che la struttura grammaticale assolutamente dominante nel libro sia il dialogo fra un io e un tu femminile; ma per esempio hanno, e si comprende, grande rilievo le figure dell'interrogazione (si vedano *Accelerato*, *Addii, fischi nel buio*, ecc.) cui si aggrega la perplessità dei tipicamente montaliani, ma più frequenti qui, *se*, *forse*, ecc.
c) Le *Occasioni* sono attraversate tutte da un sottotema fondante, quello del viaggio e comunque del decentramento, e fittamente punteggiate da un motivo connotativo, la musica (subito, sintomaticamente, tematizzato in *Keepsake*), con cui vanno notoriamente tutta una serie di riferimenti per nulla esornativi, anzi "correlativi" di stati esistenziali (si pensi in particolare al basso continuo doloroso-funereo delle varie danze: *sarabanda*, *carioca*, *furlana* e *rigodone*, e le analoghe della *Bufera*)[24].

[22] *Per conoscere Montale. Antologia corredata di testi critici* (1971), a cura di M. Forti, Milano 1986, p. 162 (il corsivo è nostro).
[23] Punti di riferimento principali: M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere* (1979), Padova 1989; S. LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema del canzoniere*, in «Strumenti critici», XIII (1979), 39-40, pp. 265-300; E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova 1983 (qui ulteriore bibliografia).
[24] Cfr. E. MONTALE, *Mottetti*, a cura di D. Isella, Milano 1988, p. 45, su uno spunto di Macrì.

d) È ben possibile che il libro riveli nel suo scorrere una progressione di senso, che è insieme sviluppo del rapporto con Clizia, tra vicinanza e allontanamento, e sviluppo, suggerito con discrezione ma anche esattezza, della situazione storica circostante, attraverso l'affermazione nazista e le leggi razziali e la minaccia ormai instante della guerra.

e) Non mancano certo le connessioni, formali e tematiche, fra poesie contigue. A parte le coppie più o meno evidenti come *Stanze* - *Nuove stanze* o anche *Elegia di Pico Farnese* - *Palio*, troviamo ad esempio: *Buffalo* apre con una parola in *-ava*, come terminava *Vecchi versi*, ne condivide il tema memoriale e ne riprende vari motivi (il «fascio», la «tartana» e la «zattera», il velodromo visto a tratti come mare, ecc.); *Cave d'autunno* e *Altro* [n.b.] *effetto di luna* hanno la medesima struttura 4+4 e la seconda replica il *décor* lunare della prima; ancora, sempre per la prima sezione, *Verso Vienna* si lega evidentemente, sopra le spalle di *Carnevale di Gerti*, a *Verso Capua*, la quale poi ha in comune con la successiva *A Liuba che parte* il tema della partenza di un personaggio femminile. I fitti collegamenti fra i *Mottetti* quasi non abbisognano di dimostrazione. Solo qualche notazione: l'unità fra il III e il IV è cementata dal comune cenno alla prima guerra mondiale e dalla corrispondenza tra «bomba ballerina» (III, v. 8) e «scoppi di spolette» (IV, v. 9); il legame fra IV e V parte dalla comune presenza di *addio-Addii* in apertura e in posizione forte (rispettivamente in fine del secondo verso e in rima e in attacco assoluto); fra IX e X si osservi almeno l'isotopia «Luce di lampo» (v. 12) - «folgore» (v. 7); i nn. XI, XIII, XVI, XIX attaccano tutti con la formula sost. + *che* + verbo, e fra XIII e XIV si rispondono «la subdola canzone», v. 3, e l'«Aria delle Campanelle» di *Lakmè* col suo trillo d'aria, vv. 8-9 (si veda del resto in XI «e il suo disegno | è là che insiste *do re lasol sol...*», vv. 10-11); l'ultimo poi attacca eloquentemente «a proseguire»: «...ma così sia» (il precedente terminava a gradino «E il tempo passa»). Infine la IV sezione. Tra *La casa dei doganieri* e la successiva *Bassa marea* si ha identità di una rima (*sera*: *-era*) e di altro (in particolare *mura-muro*); tra *Sotto la pioggia* e *Punta del Mesco* fungono da connettori almeno le coppie *cicogna*, v. 22 - *pernici*, v. 2, *nave*, v. 20 - *Polene*, v. 17, *fumo*, v. 20 (e *bruma*, v. 2) *-fumo*, vv. 3 e 20, entro un trattamento similare del tema del ricordo di una donna; *L'estate* e *Corrispondenze* hanno anzitutto l'analoga modulazione «Forse [...] torni anche tu [...]», vv. 5-7, e «Torni anche tu [...]?», vv. 13-14; in *Il ritorno* e *Palio* colpisce soprattutto l'analogia tra il finale e rispettivamente l'avvio («[...] il sole | che chiude la sua

> corsa, che s'offusca | ai margini del canto – ecco il tuo morso [...]» e «La tua fuga non s'è dunque perduta [...] al margine della strada: | la corsa che dirada | le sue spire fin qui»; e così via. Dove va notato anche che questi ritorni, specie lessicali, a breve distanza, sono tanto più significativi in quanto il Montale di quell'epoca, diversamente, mettiamo, da un Petrarca, è poeta dal vocabolario molto vario e differenziato.

Quanto al Montale della vecchiaia, lui stesso ha detto di *Satura*: «Sarebbe un errore leggere una sola poesia e cercare di anatomizzarla, perché c'è sempre un richiamo da un suono all'altro non solo, ma anche da una poesia all'altra»[25]. E basti rapidamente osservare, a conferma, alcuni fatti più vistosi: il "segnale d'inizio", Il *tu*, che è anche una "poesia di poetica"; la presenza di serie compatte, dove il singolo testo è subordinato alla sequenza (che nella terza è precisamente narrativa), cioè i due *Xenia* e *Dopo una fuga*; la rispondenza a distanza delle tre *Botta e risposta* (anche di struttura e *ductus* assai simili); la frequenza di coppie di poesie, generalmente successive, tematicamente legate in modo stretto: mettiamo *La poesia* e *Le rime*, *Gli ultimi spari* e *Le revenant*, *A tarda notte* e *Incespicare* (tema della "balbuzie"), *Divinità in incognito* e *L'angelo nero*, *L'Eufrate* e *L'Arno a Rovezzano*, ecc. La libera mescolanza della "satura"[26] non impedisce dunque rigore e simmetrie nell'organizzazione del libro, che proprio da questo contrasto trarrà anzi uno dei suoi effetti complessivi. Ancora nel *Diario* è dato osservare vistosi accoppiamenti e rimandi, sia all'interno della stessa sezione, sia e forse soprattutto fra le due sezioni, o annate (a cominciare dai due paralleli testi finali, e "segnali di fine", *p.p.c.* e *Per finire*): si vedano in particolare *Il lago di Annecy* ('71) – *Ancora ad Annecy* ('72) e le due poesie su *Malvolio* nel '71 cui rispondono nel '72 le due su *Benvolio.* È probabile che le due ultime raccolte siano poco interconnesse (ma bisognerà vedere); tuttavia è chiaro che la fenomenologia del *Diario* è diversa da quella del Montale classico e della stessa *Satura*, privilegiando i rimandi a distanza e le riprese tematiche esplicite, un po' come del resto, già con *Satura* e sempre più in seguito, Montale amerà, come s'è detto, riprendere temi e testi di un passato anche lontano.

2.2. Da ogni punto di vista le prime tre raccolte di Montale, specie *Occasioni* e *Bufera*, e non poco del rimanente, appartengono alla lirica nella sua accezione più al-

[25] Intervista riprodotta in *Per conoscere Montale* cit., p. 163.

[26] Attenuata dalla decisione finale di non accogliervi molte vecchie e nuove "disperse": cfr. M. A. GRIGNANI, *«Satura»: da miscellanea a libro* cit. Altri dati sono ora in D. ISELLA, *Ancora sulla struttura di «Satura»*, Napoli 1991.

ta: profonda introversione del soggetto poetico, nobiltà tematica, tensione linguistica e "grande stile", concisione e magari ellitticità e cripticità del discorso, costante cortocircuito fra il "fisico" e il "metafisico", ecc. Più volte però Montale ha giustamente escluso la sua appartenenza alla "lirica pura" che si diparte in sostanza da Mallarmé per giungere da noi a Ungaretti ed ermetici, al loro monolinguismo rarefatto, a quelle alchimie verbali; si è proclamato invece erede di una poesia da lui detta «metafisica» fondata da Baudelaire e Browning e che «nasce dal cozzo della ragione con ciò che ragione non è»[27], e si è detto coinvolto in quel «farsi prosa senza essere prosa»[28] che caratterizzerebbe per lui quasi di necessità la poesia moderna. Tutto ciò, inteso con le necessarie sfumature (qualche tratto di poesia "pura" emerge in particolare, complice magari la vicinanza di Luzi, nella *Bufera*), segna bene anche per noi la posizione di Montale nel moderno, oltre a comportare le conseguenze linguistiche che vedremo. Ma influisce anche sulle forme e le organizzazioni strutturali del discorso. S'è visto che la struttura delle raccolte montaliane contempla tipicamente l'alternarsi di (serie di) liriche brevi e di testi più diffusi. Tendenzialmente questo corrisponde a un'opposizione tra forme di liricità più concentrata, consumata fulmineamente nell'attimo, e un'affabulazione più distesa nella durata che può accogliere in sé (come in tanta ottima poesia moderna) elementi schiettamente narrativi – cfr. ad esempio quella specie di *Consalvo* montaliano che è *Arsenio* (*Ossi*) o *Carnevale di Gerti* (*Occasioni*); e anche, ad esempio, fra due tipi di memoria, intermittente e discreta o legata, colloidale. Ma naturalmente la situazione è più complessa di così, e può essere che alle forme brevi vengano, non di rado, affidati quei momenti lievi, aneddotici o epigrammatico-madrigaleschi che non mancano in nessuna delle tre prime raccolte e ne distraggono la concentrata fissità, oltre a documentare quella tendenza montaliana all'epigramma che fa ben parte del suo essere poeta dell'attimo e dell'occasione, non obbligatoriamente gravi (cfr., fra tanto altro, l'*Epigramma* a Sbarbaro negli *Ossi*, *Bibe a Ponte all'Asse* nelle *Occasioni*, *Sul Llobregat* e vari testi della *Bufera*): sono i momenti dell'antico Montale che un po' preannunciano tanta parte del nuovo, da *Satura* in giù (sui cui caratteri, in sostanza di controcanto alla lirica alta e al grande stile, cfr. §§ 3.4 e 5.3).

2.3. Costanti e varianti emergono, sia in diacronia che in sincronia, nella ricchissima metrica di Montale. Si può affermare in generale che fino a *Satura* almeno tale metrica, per nulla rivoluzionaria, consista non tanto in un compromesso fra la

[27] E. MONTALE, *Sulla poesia* cit., p. 581.
[28] Cfr. ad esempio, *ibid.*, *pp.* 146-47, 173, 564, 583-84, ecc.

libertà novecentesca e le norme tradizionali, quanto in una nuova regolarità tendenziale che allude a quella classica senza ricalcarla e si crea sue proprie norme[29]. Attraverso l'azione sistematica di Montale tutta una serie di elementi "irregolari" sia nella versificazione che nella rima acquistano legittimità e per così dire naturalezza, come mostrano chiaramente i poeti successivi che anche (o soprattutto?) per questo aspetto tanto gli devono. Comunque, rispetto alla rivoluzione metrica versoliberista culminata in futuristi, vociani e anche Ungaretti, la metrica montaliana presenta fin da subito chiari elementi "riformatori" e ricostruttivi, tendendo in ogni caso a una saturazione non minore, anzi, di quella "classica". Ciò è razionale in un poeta che intende il testo come "oggetto" plasticamente definito e autonomo, che non concepisce la poesia senza "sensualità espressiva" e "musicalità"[30], e che oppone difensivamente la chiarezza della forma al subbuglio e alla disgregazione esistenziale, la ricchezza della prima all'atono depauperarsi del soggetto nel quotidiano.

Cominciamo dagli schemi. La forma primaria in Montale è certamente la quartina, addendo di tante poesie brevi, ma non solo (cfr. per esempio *Ossi*, *Marezzo*). Ma per il resto questo poeta relativamente classico nella versificazione e nella rima, ha sempre evitato, diversamente da altri novecentisti, di riprendere metri tradizionali: in un'epoca di grande reviviscenza del sonetto, i suoi, nella *Bufera*, sono "elisabettiani", uno con lieve irregolarità (ABAB, CDCD, EFEF, GG), e *A mia madre* è probabilmente un criptosonetto; la forma della ballata è nascosta, certo incosciamente, negli schemi superficialmente più liberi di *A Liuba che parte* (*Occasioni*) e *Luce d'inverno* (*Bufera*). Nei componimenti lunghi o medi le uniche vere tangenze sono con forme eterodosse della modernità, come la canzone libera di Leopardi o la "strofe lunga" dannunziana (quando non agiscano modelli stranieri, quali le *odelettes* francesi o le *stanzas* insieme inglesi e francesi); netta è poi la tendenza a razionalizzare i componimenti più ampi articolandoli in chiare suddivisioni strofiche. E alcune strutture montaliane sono d'inedita abilità: cfr. in particolare quella retrograda o speculare di *Ballata scritta in una clinica* (*Bufera*), con le strofe di misura prima crescente fino al punto di ritorno poi, inversamente, decrescente, così: 1 v. /3 vv. /4 vv. /5 vv. /6 vv. / 7 vv. / 6 vv. / 5 vv. / 4 vv. / 3 vv. / 1 V[31].

[29] Un auto-giudizio (orale) sul tradizionalismo della propria metrica riferisce G. MARUCCELLI, *La metrica di Montale. Isosillabismo ed equivalenza ritmica dagli «Ossi di seppia» alle «Occasioni»*, in *Contributi per Montale*, a cura di G. Cillo, Lecce 1976, p. 100.

[30] Cfr. le dichiarazioni di un articolo del '28 riportate da G. A. PERITORE, *Le prime letture di Eugenio Montale*, in «Belfagor», XIX (1964), p. 288.

[31] Una generica analogia si può indicare con l'artificio de *Les Djinns* nelle *Orientales* di Hugo: strofe sempre di ot-

La versificazione di Montale è dominata dall'endecasillabo, volentieri intrecciato al suo vecchio compagno, il settenario (ancora in *Satura* i due sono i versi più frequenti)[32]. Negli *Ossi*, tuttora vicini alla libertà o licenza primonovecentesca, rimangono endecasillabi con accentazione non canonica (per esempio di 5ª, di 3ª-7a), che scompariranno da *Occasioni* e *Bufera*, per riaffacciarsi sporadicamente in *Satura*; così dicasi, più o meno, per gli endecasillabi ipometri e ipermetri. Più notevole che, sempre negli *Ossi* e più raramente dopo (ma con ripresa a partire da *Satura*), altre misure lunghe non canoniche e "moderne" affianchino l'endecasillabo, anche compaginandosi contestualmente con esso: alludo, alessandrino a parte, alla sua variante di tredici sillabe, che Montale avrà ripreso da Govoni (dove è frequentissimo) o dai simbolisti francesi (*alexandrin libéré*), e ai versi lunghi di tipo barbaro o pseudo-barbaro. Altro punto della metrica degli *Ossi* è la frequenza dei novenari, nettamente decrescente nelle tre opere successive e qui certo legata al pascolismo di Montale giovane, diretto e indiretto; complementari ne sono gli ottonari, anch'essi molto frequenti negli *Ossi*, meno o molto meno in seguito[33].

Ma vediamo ora cosa oppone in blocco *Satura* alle tre raccolte precedenti. In una parola, soprattutto l'espansione dei versi estremi della gamma, i brevi-brevissimi e i superiori all'endecasillabo. Per quanto è dei primi (un solo esempio: i trisillabi sono quattro negli *Ossi*, tre nelle *Occasioni*, nessuno nella *Bufera* – che nell'insieme ha la versificazione più compatta e regolare – e ben quarantaquattro in *Satura*), la loro fioritura sarà da collegare soprattutto a due caratteristiche dell'opera, il gusto non più per la fusione come un tempo, ma per la contrapposizione ritmica, e la presenza notevole della forma facile-ironica della "filastrocca" (poesie come *Fanfara*, o *Piove*, o *Le parole*). D'altro canto tutti i versi lunghi, dodecasillabo e tredecasillabo, alessandrino e para-alessandrino e misure variamente esametriche, s'incrementano anche vistosamente rispetto al passato, e con loro (che è ancor più significativo) i versi lunghi indivisi. Narratività, prosasticità e sprezzature nuove c'entrano per qualcosa, a castigare il canto, mentre certa versificazione a fisarmonica s'adatta a una dizione che si vuole mimetica della voce naturale e della sua libertà d'intonazione; ma l'aumento d'importanza di queste misure lunghe va visto anche in rapporto alla diminuita importanza dell'endecasillabo, che

to versi, ma questi via via di misura differente in ogni strofa, secondo lo schema pure speculare 3/4/5/6/7/8/9/10/9/8/7/6/5/4/3.

[32] I dati che seguono derivano soprattutto da M. BARBIERATO, *Tradizione e rinnovamento nella versificazione di «Satura»*, in *Quaderno montaliano*, a cura di P. V. Mengaldo, Padova 1989, pp. 67-99.

[33] Però si tenga conto di una ripresa degli ottonari-novenari in talune zone della *Bufera*, giusta quel «ritorno all'impressionismo» degli *Ossi* di cui ha parlato il poeta stesso (E. MONTALE, *Sulla poesia* cit., p. 577).

esse almeno in parte surrogano.

È probabile che nessun poeta del Novecento abbia fatto un uso né così intenso (è stato calcolato che il cinquanta per cento dei versi degli *Ossi* sia rimato) né – soprattutto – così originale della rima come Montale, ricuperatore e riformulatore di un istituto particolarmente in crisi all'epoca sua (si pensi alla renitenza alla rima di Cardarelli, Ungaretti, taluni ermetici). Un po' come avviene non di rado per altri tecnicismi suoi, Montale intreccia rime perfette ed esposte a rime variamente truccate o celate. In pratica si ha questa scala:

a) rime perfette;
b) rime "ipermetre" di sdrucciola con piana secondo la tradizione pascoliano-crepuscolare (per esempio *àsoli* : *caso*, *squallide*: *coralli*);
c) rime imperfette di vario tipo (anche talora le ipermetre, come in D'Annunzio), tra cui predominano le assonanze, secondo una tradizione che muove soprattutto da D'Annunzio, integrato da altre "fonti" (Leopardi, i simbolisti francesi, Hopkins...);
d) sdruccioli, legati o meno, con valore di rima, come nella poesia melica, innica, melodrammatica (cfr. soprattutto i *Mottetti*, ma già ad esempio *Portovenere* negli *Ossi*);
e) rime dei tipi *a-d* ma interne e soprattutto al mezzo (nella *Bufera*, tecnicamente più smaliziata e sottile, queste prevalgono sulle rime "esterne");
f) assenza di rima (che in testi fortemente rimati può paradossalmente valere come una *mise en relief.*

Importa poi tener conto che, in una misura e qualità pure rarissime, i testi di Montale sono generalmente compattati da catene di iterazioni foniche, per cui le rime sono infine un momento, e sia pure il più importante, di questa generale ricerca di isofonia o "riduzione" timbrica. Trascurando per semplicità quest'ultimo aspetto, prendiamo ad esempio *Bagni di Lucca* (*Occasioni*), con l'avvertenza che i versi (tredici) sono per lo più medi e brevi: rima perfetta ai vv. 1-3 (*marroni*: *suoni*), 6-8 (*affaccio* : *ghiaccio*) e 11-13, in chiusa fra i due quadrisillabi (*fossato* : *fiato*); rima perfetta rafforzata da un'ipermetra ai vv. 4-5-7 (*cuore* : *borea* : *albore*); assonanza esterna ai vv. 10-12 (*freccia* : *nebbia*, rafforzata dalla quasi-rima interna *rameggi* : *greggia* ai vv. 9-12); rima perfetta interna ai vv. 7-10 (*scioglie* : *foglie*); consonanza interna ai vv. 5-8 (*inverno* : *giorno*); senza rima sono i vv. 2 ([...] *torrente*) e 10, questo terminante col deittico-espressivo (e ossitono) *giù*, evidenziato appunto dall'assenza della rima, quasi un "effetto di reale" entro una trama d'alto

artificio. Va quasi da sé che l'incidenza delle rime, specie perfette o quasi, tende visibilmente a scendere nell'ultimo Montale; in coerenza a ciò, rispetto alle rime difficili di un tempo, crescono sempre più da una parte le rime facili, ecolaliche, d'inerzia, dall'altra i giochi di parola che assorbono in se e come neutralizzano la rima (si vedano in *Satura Gerarchie* o *Dialogo*). Ma fino a un certo punto: l'ironica metapoesia *Le rime*, sempre di *Satura*, esprime bene l'ambiguità dell'atteggiamento del vecchio poeta al proposito.

3. *Tematiche.*

3.1. Come per tutti i grandi artisti longevi, non uno ma molti Montale ci guardano dalle sue raccolte poetiche. A comprendere quello degli *Ossi di seppia* poco giovano, s'è accennato, le coeve poesie rifiutate, perché già allora egli ha saputo selezionare con rigore temi e linguaggio, insomma la propria immagine di artista da giovane, potando il troppo e il vano. Quali le coordinate spaziotemporali? Il tempo soggettivo è quello di una giovinezza già chiusa e corrosa, stretta tra la fine dell'infanzia mitica («l'età illusa») e un futuro incerto, o meglio bloccato, che si esprime fondamentalmente in negativo («ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo»). Il tempo della storia italiana in cui sono scritti i più degli *Ossi*, e poi le *Occasioni*, è quello dell'affermazione del fascismo, e benché Montale abbia sempre negato un vero rapporto della sua poesia con questo[34], non è affatto arbitrario vedere nell'atonia e strozzatura esistenziale dell'io, in temi come quelli claustrofobici dell'impotenza e via dicendo, *anche* un riflesso dell'emarginazione della classe di Montale, la buona borghesia colta e liberale e filoeuropea, da parte della società di massa fascistica e della sua espressione politica. Quanto all'ambiente. «Negli *Ossi* tutto era assorbito dal mare fermentante», dichiarerà Montale[35] ma il tema, così importante, del mare (si vedano *Mediterraneo*, *L'agave sullo scoglio*, *Riviere*, ecc.) è bivalente: perché dal mare l'io si sente quasi risucchiato, potentemente, come dall'elemento mitico per eccellenza vitale, ma insieme ne è rifiutato, espulso, confinato a terra; il mare è dunque la pienezza, l'integrità impossibile, quella della Vita stessa, contemporaneamente cantata a piena voce e negata al soggetto che la canta. Dunque Montale "rimane a terra": di questa terra in cui sono ambientati quasi tutti gli *Ossi* egli scriverà: «La Liguria orientale – la terra in cui

[34] *Ibid.*, p. 569: «L'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quello avvenimento storico», con ciò che segue (pp. 570-71) sui propri rapporti col fascismo; parole e argomenti del tutto simili *ibid.*, pp. 574-75

[35] *Ibid.*, p. 567.

trascorsi parte della mia giovinezza – ha questa bellezza scarna, scabra, allucinante», aggiungendo molto significativamente di aver cercato un verso che aderisse intimamente a quelle caratteristiche[36]. Ma a sua volta il paesaggio ligure ha nella raccolta una doppia valenza: da un lato correlato e camera di risonanza dei sentimenti di aridità, solitudine, ecc., che abitano l'io, dall'altro simbolo di quell'atteggiamento «scabro ed essenziale» (*Mediterraneo*), ascetico e stoico che la dignità dell'individuo vorrebbe opporre alla propria condizione esistenziale precaria per viverla «senza viltà» (*Incontro*). La città è quasi completamente assente dal libro, e quando vi compaia (ancora *Incontro*) assume tratti negativi, dantesco-vociani, di città-prigione e città-formicaio («il brulichio dei vivi»). Anche in questo Montale è un isolato che rifiuta il moderno.

Ma la contraddizione delle contraddizioni, e la più vitale, è quella più generale tra i contenuti dominanti e la forma, l'intonazione della voce. Tematicamente gli *Ossi* sono la poesia della negatività senza scampo, della "necessità" che ci stringe lasciando appena qualche spiraglio al caso e forse (ma non per noi, per altri; qualcosa di simile diceva Kafka della speranza), al "prodigio", al "miracolo"[37]. Non è esagerato parlare di posizioni pre-esistenzialiste, anche se di fatto poggiano su altri fondamenti filosofici (cfr. § 4.1). La vita è uno «scialo | di triti fatti», l'io è imbozzolato in un'ovatta che volta a volta, o tutt'assieme, è atonia, indifferenza, rigidità d'automa, «male di vivere», «delirio d'immobilità», raramente squarciati da lampi di vitalismo (come in *Mediterraneo*) o da speranze di ricomporsi in un'unità positiva (*Riviere*, il cui "ottimismo" il poeta giudicò poi prematuro). Ma l'individuo che non riesce a *vivere*[38], a rigore neppure ad *essere*, proprio per ciò è massimamente capace di *vedere* e *registrare*; e la vita che non dà senso globale proprio per ciò è aggredita, non solo catalogata nei suoi aspetti fenomenici con una straordinaria aderenza al pullulare dei dati concreti e una vera e propria furia di nominazione[39]. Ecco allora che contenuti dominati dal senso della negatività e della disgregazione vengono detti in uno stile nient'affatto disgregato e smozzicato, anzi quanto mai compatto, assertivo, deciso, insomma eloquente: la compresenza di uno spirito che nega e di una pronuncia fortemente asseverativa e rotonda, che già si era data in altri modi in padri fondatori quali Leopardi e Baudelaire, torna negli *Ossi* ed è uno dei motivi primi della loro importanza, permanente.

[36] *Ibid.*, p. 88.

[37] Nel '51 Montale dirà senz'altro (*ibid.*, p. 570, ripetuto alla lettera a p. 575): «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».

[38] Sulla poesia come forma di vita di chi veramente non vive cfr. *ibid.*, p. 562.

[39] Si veda G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino 1974, p. 11.

3.2. Il passaggio dalla prima raccolta alle *Occasioni* è mediato dalle liriche aggiunte alla seconda edizione degli *Ossi*, e inversamente da alcune liriche più antiche del nuovo libro (per esempio *La casa dei doganieri*). Ma nell'insieme la distanza è netta. Vi contribuiscono tra altri i seguenti fattori: *a*) Lo spostamento di Montale a Firenze. Viene meno l'unità paesistica degli *Ossi*, tanto più che neppure Firenze è il perno dell'ambientazione, decentrata e svariante di continuo anche in relazione al tema ricorrente (cfr. § 2.1) del viaggio: ciò corrisponde certo a fatti biografici, ma ancor più ha un preciso valore euristico e simbolico: l'io è sempre più senza centro e con incerti rapporti con la vita, le esperienze corroboranti si danno sempre più come frammentarie e casuali (ma anche, s'intende, miracolose). La Liguria riemerge in alcuni testi, legata alla tematica della memoria (che nelle *Occasioni* si approfondisce), e in forme di solito notturne, non più diurne e solari. *b*) Il consolidarsi del fascismo, l'avvento del nazismo e del razzismo, la minaccia della guerra (vi allude qualche poesia) spingono il poeta a una sempre maggiore chiusura in sé, e a una rivendicazione dei barbagli e talismani del proprio privato contro la barbarie della Storia, come avviene in altri grandi europei negli anni Trenta. *c*) Mentre negli *Ossi* i personaggi femminili (se ne riconoscono, chiaramente, tre) avevano un ruolo importante ma non centrale, nella seconda raccolta irrompe la donna poi chiamata Clizia, fungendo da catalizzatore sia psicologico che strutturale (nel senso principale del delinearsi di un microromanzo) per buona parte del libro (e cfr. § 2.1). *d*) Secondo Montale negli *Ossi* c'era ancora un fastidioso dualismo poesia/commento (e si capisce, data l'urgenza "giovanile" di contenuti e filosofemi), superato nelle *Occasioni*: qui – è sempre l'esatta diagnosi di Montale – si tenta di immergere il lettore *in medias res* con l'«esprimere l'oggetto e tacere l'occasione spinta»[40]. In questa forma, parallela alla teoria eliotiana del correlativo oggettivo, Montale teorizza le maggiori novità d'impianto della raccolta (cfr. soprattutto i folgoranti *Mottetti*): concentrazione formale, ellitticità e magari "oscurità", totale risoluzione del pensiero poetico nella rappresentazione, forte emblematicità, anche psicologica, degli "oggetti", largo spazio lasciato al non detto, ecc. Impostazione testuale che è anche l'equivalente, al di qua del variare delle "occasioni", di un dato psicologico accentuato rispetto agli *Ossi*, l'intermittenza del cuore, il senso del casuale e arbitrario nei rapporti col mondo disgregato; ma ancor più che negli *Ossi* a questo decentramento e quasi fuga del soggetto da sé e dalla realtà corrisponde paradossalmente una messa a fuoco d'incredibile precisione ed energia dei dettagli oggettuali (si veda ad esempio il mottetto del ra-

[40] Cfr. per tutto questo soprattutto E. MONTALE, *Sulla poesia* cit., pp. 566-67; sulla concezione della poesia come "oggetto" ancora, almeno, *ibid.*, pp. 558, 560.

marro) e una cresciuta intensione nei rapporti affettivi privilegiati. Ma la maggior novità del libro è certo nel personaggio di Clizia: donna, molto più che angelica, numinosa, del nume concentra in sé i predicati opposti: luminosità, pulsione celestiale a salvare, estraneità al mondo, ma anche assenza, freddezza, durezza, tratti demoniaci (si veda il finale del *Ritorno*). In questo personaggio Montale sviluppa potentemente il motivo, già accennato negli *Ossi*, della donna salvifica, ma senza alcun retrogusto neo-stilnovista o prerafaelita: sensibilità a parte, il fatto è che Clizia non dispensa salvezza, è salvezza oltremondana che i mondani possono solo intravedere e inseguire; la distanza dal mondo e dallo stesso deuteragonista, l'intermittenza – che può essere, letteralmente, fulminante – delle apparizioni e degli incontri, la chiusura in sé, ecc., che la caratterizzano, significano anche questo. E tuttavia intermittenza, lontananza, frammentarietà non impediscono, nei modi tipici di questo Montale, cioè puntiformi, che si delinei entro la raccolta una precisa storia sapienziale e soterica che è anche paradossalmente una storia d'amore, nutrito soprattutto, come negli antichi trovatori, di venerazione e distanza, e di tratti che stanno fra lo snobismo e il programmatico, orgoglioso non-essere-di-questo-mondo. Tutto ciò vuol anche dire che il senso di tante poesie, poiché solo Clizia può comporlo (come si dice in una di esse), è nello stesso tempo indicato e sospeso in una trascendenza.

3.3. La figura di Clizia, grandissima fra le invenzioni o i miti di Montale, domina anche la *Bufera*, ma in un contesto non poco mutato. Intanto per larga parte del libro siamo in presenza della seconda guerra mondiale, che talora il poeta descrive in presa diretta, più spesso cifra in potenti *raccourcis* allusivi o allegorici (*La bufera*, *Nel sonno*, *Il ventaglio*, ecc.). Ora la guerra-negativo e Clizia-positivo si oppongono frontalmente, ma contemporaneamente l'emergenza storica fa sì che Clizia, d'altronde in parte presente, in parte assente e lontana, assuma un più impegnativo ruolo soterico *per tutti* e non solo per il suo "schiavo": «messaggera [...] prediletta | del mio Dio (del tuo forse)», *L'orto*, vv. 1-3; «*perché l'opera Sua* (che nella tua | si trasforma) *dev'esser continuata*», *Iride*, vv. 44-45; «fino a che il cieco sole che in te porti | si abbàcini nell'Altro e si distrugga |in Lui, per tutti», *La primavera hitleriana*, vv. 35-37, e così via. Ne consegue che per gran parte della *Bufera* l'io non è solo un io perplesso e diviso, è un io *che attende*. Per entrambe le ragioni molte pagine del libro assumono una, particolare, curvatura "religiosa". Alla figura dell'io sospeso si alterna, secondo suo profilo, quello dell'io che scava nel suo passato. È l'altro grande tema della *Bufera*, quello, già iniziato negli *Ossi*, del colloquio coi propri morti (*L'arca*, *A mia madre*, *Proda di Versilia*, *Voce giunta*

con le folaghe), che comporta «l'abolizione della barriera fra vita e morte», la «rottura delle frontiere fra dentro e fuori»[41]: l'autenticità, che nella guerra barbara e nel vischioso dopoguerra è negata ai vivi e ai vicini, abita sempre più per Montale presso i lontani e i defunti (significativo che in *Voce giunta con le folaghe* al dialogo col padre morto presenzi l'ombra di Clizia). Tuttavia, ed è una cospicua novità, a questi temi che puntano dritti al sublime fa da contrappeso una zona di materia più feriale e sliricata. A Clizia angelicata e cristofora si oppone infatti Volpe, terrestre, sensuale e mondana, l'"Antibeatrice": titolare dei *Madrigali privati* e, ancor più interessante, alternante con Clizia in *'Flashes' e dediche.* Tale personaggio, come richiede un'ambientazione nel quotidiano-mondano antipoda rispetto a quella rarefatta di Clizia, così prescrive altro linguaggio, più idiolettico e conversativo da un lato, che anticipa *Satura*, dall'altro, come riconosciuto dal poeta stesso, che recupera l'antico «impressionismo» degli *Ossi*[42]. Del resto nella *Bufera* per la prima e unica volta una silloge lirica accoglie due prose "d'arte"[43]. Infine, altra novità, l'opera è chiusa da una sezione, *Conclusioni provvisorie*, che comprende due testi di carattere consuntivo e testamentario, quasi per la coscienza, ad onta della provvisorietà dichiarata, della fine d'un'epoca storica e fors'anche della propria vita d'uomo e artista. L'una (*Piccolo testamento*) è un'orgogliosa affermazione della propria dignità privata opposta al clericalismo rosso e nero e all'attesa della catastrofe planetaria; l'altra (*Il sogno del prigioniero*) rappresenta nella veste allegorica del titolo la condizione dell'uomo Montale braccato e imprigionato dalla negatività della vita, al cui artiglio contrappone il proprio stoicismo e il fragile ma resistente bagaglio dei propri miti privati (per lo stretto rapporto con un testo di *Satura* cfr. § 1.1).

3.4 Qualche ponte, sia linguistico che tematico, è dunque possibile stabilire fra *Bufera* e *Satura*, peraltro inconcepibile senza l'esperienza di prosatore di Montale nel dopoguerra (si veda *supra* e nota 10) e, più addietro assai, senza certi aspetti del "Protomontale" e lo stesso rapsodismo degli *Ossi.* Ma lo stacco tra le ultime quattro raccolte (a considerarle un po' sommariamente assieme) e le tre precedenti è grande anche dal puro punto di vista tematico. Intanto: mentre in quelle alcuni grandi temi fungevano da centri o perni dell'intera materia, da *Satura* in poi, nonostante raggruppamenti e fili conduttori che pur esistono, si assiste a

[41] Formule di G. CONTINI, *Una lunga fedeltà* cit., pp. 91-94.

[42] Cfr. § 2, nota 12.

[43] E si tenga conto che sostanzialmente coeva alla *Bufera* è poi, per la prima volta, una cospicua produzione di prosa d'invenzione, di memoria e di viaggio poi confluita in gran parte in E. MONTALE, *Farfalla di Dinard*, Venezia 1956, e in ID., *Fuori di casa* cit.

un'evidente dispersione tematica, adombrata dallo stesso titolo *Satura* e poi ad esempio da certi parziali di *Altri versi*: *Prosa*, *Motivi*, *Appunti.* Giusta un'impostazione fondamentalmente diaristica, si ha una moltiplicazione di occasioni e personaggi, sempre più collocati all'altezza del quotidiano, mentre solo la memoria ne fa riaffiorare altri passibili di abitare le sfere del mito e del sublime (Clizia, la stessa Arletta...). Si approfondisce perciò la dialettica presente-passato, con l'avvertenza che tuttavia anche in questo prendono posto personaggi comuni e antisublimi (si vedano il dottor Cap di *Xenia*, i personaggi di *Lettera*, sempre in *Satura*, il Carubba di *Corso Dogali*, *Diario*; così gli animali, altri dagli araldici o mitici di un tempo, come il cagnetto Galiffa dell'infanzia di *Nei miei primi anni*, *Quaderno*). Montale ha scritto una volta, col solito acume autocritico, di non saper inventare nulla, di partire sempre dal vero[44]. Da *Satura* in poi ciò diventa vero alla lettera. Solo che le "occasioni", un tempo taciute o scorciate, ora sono raccontate, spiattellate, in una sorta di coatto-ironica resa alle cose. Ha dichiarato il poeta stesso: «Nel caso in cui l'uomo sia assediato dalle cose (ed è la mia attuale situazione) la voce non può dialogare che con esse, magari per tentare di esorcizzarle. Nasce a questo punto lo stile comico[...]»; e: «ecco perché nei miei ultimi due libri l'intonazione della voce appare più bassa»[45]. Limitiamoci a qualche postilla tematica. Gli "oggetti" montaliani erano un tempo oggetti privilegiati, nobili, emblematici, investiti di forti cariche psichiche e conoscitive; ora gli oggetti privilegiati tendono a scomparire, perché le cose del quotidiano sono fungibili, e in ogni caso la loro rappresentazione non appartiene più alla folgorazione lirica ma all'affabulazione micronarrativa, non senza ironia. E l'io affabulante è ora un io che guarda il mondo, o lo pensa, da una stanza, forte o debole di una saggezza senile falso-vera che gli fa assumere – come ha ben visto Pasolini – una serie di maschere protettive e provocatorie[46]. In queste condizioni la parola non è più sonda metafisica ma «qualche cosa che approssima ma non tocca» (*Quaderno*, *Domande senza risposta*, v. 22), il che permette di scivolare sulla superficie sgangherata e risibile del mondo contemporaneo senza cercarne il fondo, e di rimuovere tante cose, a cominciare dal Tragico. Ciò si vede bene quando, come osservato, questo Montale si fa esegeta di se stesso, della propria antica poesia: sempre o quasi queste metapoesie diluiscono la densità delle antiche situazioni spogliandole del loro carisma mitico e riempiendo i vuoti biografici a suo tempo lasciati a bella posta. D'altronde il rapporto con le "cose" circostanti, come Montale fa intendere nel

[44] Cfr. ID., *Sulla poesia* cit., p. 92.
[45] *Ibid.*, p. 601.
[46] Cfr. P. P. PASOLINI, *Satura* (1971), in ID., *Il Portico della Morte*, a cura di C. Segre, Roma 1988, pp. 257-61.

brano succitato, è duplice e ambiguo, come lo è la "prosa" assunta per dirle: da un lato coinvolgimento nel minuto e quotidiano della realtà, non senza tratti scettici ma anche una pulsione a dissiparsi, a perdere in essa un'identità difficile a individuarsi e portarsi; dall'altro distacco ironico e parodia e satira[47], da parte di un'individualità che rimane pur sempre catafratta ed esercita il suo dialogo, apparentemente aperto, col reale come esercizio di sopravvivenza e autoaffermazione, e svalutazione di un esistente non toccato dalla grazia[48].

3.5. Nel suo libro complessivo di poesia Montale ha voluto giustamente includere, parte organica, il *Quaderno di traduzioni*, cioè la smilza ma intensa serie di versioni da poeti lirici, svolte liberamente da lui in gran parte nello stesso periodo delle traduzioni narrative e teatrali eseguite generalmente per ragioni pratiche[49]. Quest'ultima esperienza ha certamente giovato all'altra, anche nel senso di permettere in questa, al traduttore, un vero corpo a corpo tra sé e quei diversi, sopra la soglia di versioni meno impegnate e personalizzate. Colpisce nel *Quaderno*, come è sempre stato notato, l'assoluta preponderanza dei testi in lingua inglese (fra i rappresentati con più di un testo, Shakespeare, Joyce, Eliot, Yeats e lo spagnolo Guillén). Ciò conferma una nota predilezione culturale, e più in particolare, direi, la linea "metafisica" della poesia montaliana; sono confermate anche certe "affinità" particolari (con Shakespeare, Yeats e Eliot – però manca qualsiasi versione di Browning, cardinale per il Nostro); ma in totale si parlerà di equilibrio fra attrazione, anche programmatica, per l'affine e invece libera "occasionalità" (anche questa ben montaliana), gusto per il problema concreto da risolvere (come verso l'ardua *Bellezza cangiante* di Hopkins), agonismo ed emulazione formali. Altro punto: come il suo amico Solmi, e diversamente da Ungaretti, ermetici e altri, Montale traduce, a parte Shakespeare, eterno contemporaneo, solo lirici coevi o comunque moderni (al più indietro, Blake e la Dickinson). Manca in lui la componente "archeologica", di travestimento di sé in un "lontano" di cui assumere la maschera, che ha tanta parte nel tradurre novecentesco: quasi che la previa esistenza di una piattaforma culturale e poetologica comune permettesse a Montale una più forte concentrazione sul problema formale, o insomma il desiderato equilibrio tra "fedeltà" e "libertà", dedizione e appropriazione (cfr. § 5.2).

[47] Indubbiamente il titolo inaugurale del nuovo Montale, *Satura*, contiene fra i suoi molti – come riconosciuto dall'autore – anche il significato di 'satira'.

[48] Per i corrispettivi linguistico-stilistici di tutto ciò cfr. § 5.3.

[49] Cfr. L. BARILE, *Bibliografia montaliana* cit., pp. 257-61.

4. *Modelli e fonti.*

4.1. I modelli e le "fonti" montaliani non sono necessariamente di tipo verbale. Per esempio negli *Ossi* corre tutta una vena debussyana che si esprime anche formalmente (e a prescindere da *Minstrels*) nelle cascate di versi brevi, nelle rime ripercosse, ecc.; *Corno inglese* ha una sicura implicazione col *Tristano* di Wagner[50], e così via. In *Alla maniera di Filippo de Pisis nell'inviargli questo libro* (*Occasioni*) già il titolo dichiara l'intento di alludere con mezzi verbali non solo ai motivi ma alla tecnica del pittore (si veda tra l'altro «sgorbiature | di rami», vv. 4-5, con termine che è della critica d'arte) e direi proprio al suo *quid*, la sprezzatura postimpressionistica del tocco entro un'impaginazione "metafisica".

D'altra parte alcuni sicuri modelli letterari di Montale hanno agito su di lui più a livello di poetica e visione del mondo e aura tematica che di concrete riprese verbali: è un po' il caso dell'ammiratissimo Browning, nonostante qualche contatto tangibile (cfr. soprattutto *Due nel crepuscolo*, *Bufera*, e *Two in the Campagna*), e dello stesso Leopardi, la cui "presenza" va ben al di là dei non frequenti echi puntuali (come *Elegia di Pico Farnese*, *Occasioni*, v. 12: «dal grande camino giungono lieti rumori», da *Il sabato del villaggio*, v. 27: «lieto romore» dei fanciulli che giocano), specificandosi anche (come visto al precedente paragrafo), in quanto attenzione precisa alle novità metriche: insomma, un leopardismo concettuale da un lato, oggettivamente formale dall'altro, che si oppone a quello retorico-stilistico in voga dopo la «Ronda». Ancora: la lezione di un precursore può rivelarsi anche nell'organizzazione stessa di serie testuali: è difficile in particolare concepire *Mediterraneo* e *L'agave sullo scoglio* degli *Ossi* senza il precedente di certe serie "marine" dell'*Alcione* dannunziano. E data la poetica del Montale maturo, tesa a una poesia che sia anche prosa e alla grande impaginazione narrativa, e l'ampliarsi stesso delle sue letture, ne viene che nel costituirsi di alcuni suoi testi incida la memoria di opere narrative, anche e soprattutto straniere: mettiamo il contatto de *I morti* (*Ossi*) con lo splendido racconto d'ugual titolo dei *Dubliners* di Joyce, o dell'ambientazione di *Vecchi versi* (*Occasioni*) con un capitolo di *Jakob's Room* della Woolf.

Abbastanza facile in linea di principio, non è sempre facile distinguere di fatto fra suggestioni anche puntualissime fatte interamente proprie, più o meno inconsciamente, allusioni e citazioni. Piuttosto a questa seconda categoria apparterranno *Il ramarro, se scocca* (*Occasioni*), vv. 11-13: «Luce di lampo | invano può

[50] Si veda A. MARTINI, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, in «Versants», nuova serie, XI (1987), pp. 105-22.

mutarvi in alcunché | di ricco e strano», da Shakespeare, *The Tempest*, I, 11: «Nothing of him that doth fade, | But doth suffer a sea-change | Into something rich and strange»[51], o *La primavera hitleriana* (*Bufera*), vv. 33-34: «tu | che il non mutato amor mutata serbi», cfr. Dante, *Rime dubbie*, VIII, v. 10: «e 'l non mutato amor mutata serba», tanto più che in esergo figura il verso precedente, seguito dall'indicazione di autore e componimento. E talora è precisamente il fuori- o paratesto a rivelare come, o a trasformare in, citazione un segmento che testualmente non è più, o non appare, tale: nel «freddo balsamo del fiume» di *Alla maniera di Filippo de Pisis*, v. 5, lo spunto di Lapo Gianni è tutto assorbito, ma l'esergo, menzionando col nome dell'autore l'espressione «[...] l'Arno balsamo fino», passa appunto sul terreno della citazione esplicita, non senza divertita tensione tra questa e la trasformazione testuale; e si potrebbe ricordare altro. Da *Satura* in poi anche questo aspetto tende a cambiar natura, e la citazione o allusione a diventare sempre più volentieri parodistica (caso tipico *Piove* di *Satura* nei confronti della *Pioggia nel pineto*).

C'è infine, soprattutto per il Montale giovane, l'influenza, tuttavia da non sopravvalutare, di determinate letture filosofiche, in parte dichiarate dal poeta stesso tra il giovanile *Quaderno genovese*[52] e interventi vari, in parte còlte o ipotizzate dai critici; diciamo allora: Schopenhauer, ˇestov, il contingentismo francese (specie Boutroux), Lachelier, Rensi, e certo non molto altro. A volte non si tratta di un'aura concettuale generica, ma di spunti precisi: come in *Forse un mattino* (*Ossi*) dietro a cui è stato individuato un pensiero tolstoiano[53].

Ma naturalmente contano soprattutto le puntuali riprese linguistiche o linguistico-tematiche da altri poeti. Nel '31 Montale ebbe a dire che la poesia più notevole di quel momento sarebbe nata da una *tabula rasa*[54]; ma per lui ciò non è stato mai vero; vero è sempre stato il contrario, cioè una sorta di saturazione culturale da cui subito parte[55]. E come tutti i poeti linguisticamente magnanimi, Montale prende il suo bene dove lo trova: ad esempio in Zanella, cfr. tra l'altro *L'Astichello*, XVI, vv. 13-14: «Lo scalzo fanciulletto [...] abbandona | Le sue flotte di carta alla corrente» ed *Epigramma* (*Ossi*), vv. 1-3: «Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori | carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia | mobile

[51] «Niente di lui che scompaia, | ma tolleri che il mare lo muti | in qualcosa di ricco e strano»; tuttavia, come notato da Dante Isella in E. MONTALE, *Mottetti* cit., p. 63, lo spunto di *The Tempest* è stato più volte araldicamente ripreso dal solito D'Annunzio.

[52] ID., *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Milano 1983.

[53] Sarà anche interessante ricordare che l'espressione «vita strozzata» che Montale usa per Arsenio è la stessa impiegata da Croce per Leopardi nel saggio contenuto in *Poesia e non poesia* del vicino 1923.

[54] Si veda E. MONTALE, *Sulla poesia* cit., pp. 557-58.

[55] Si veda soprattutto G. CONTINI, *Una lunga fedeltà* cit., *passim.*

d'un rigagnolo»; o in Illica e Giacosa: *Clivo* (*Ossi*), v. 11: «e trova stanza in cuore la speranza», senz'altro da *Bohème*, atto I, aria *Chi son?*, vv. 18-19: «[...] poiché v'ha preso stanza | la [dolce] speranza», avanguardia di una pattuglia certo non inconsistente di reminiscenze dal prediletto melodramma dell'Ottocento e primo Novecento.

4.2. Ma fermiamoci sui modelli almeno linguisticamente più importanti per Montale: Dante, Pascoli, D'Annunzio. E qui si dica che all'appello manca Carducci, sia perché certamente per Montale non ha contato come Pascoli e D'Annunzio, ma sia anche perché finora non indagato in prospettiva; eppure qualcosa ci sarà: per ora si segnali ad esempio che *Bibe a Ponte all'Asse* (*Occasioni*) deve molto, figurativamente e metricamente, all'*Ostessa di Gaby* dei carducciani *Rime e ritmi.*

L'entità dell'influsso dantesco su Montale sarà dovuta principalmente a due ordini di motivi: la petrosità aspra e l'energia espressionistica di datore e ricevente; la suggestione e anzi attualità per Montale di alcuni grandi temi danteschi. Tra questi la condizione infernale, che Montale volge a rappresentare quella dell'uomo contemporaneo prigioniero e condannato, e più precisamente stretto da fascismo e nazismo. Giustamente Bonfiglioli ha visto nel dantismo l'elemento organizzatore delle liriche aggiunte alla seconda edizione degli *Ossi*, scritte negli anni in cui cadeva la speranza di "liberalizzare" il fascismo[56]: si vedano soprattutto *Arsenio* e *Incontro*, quest'ultimo coi suoi «incappati di corteo», v. 21, che scendono dritti dagli ipocriti danteschi e ne tengono le connotazioni, con l'«aria persa» pure dantesca del v. 45, ecc. Altro grande tema di sapore dantesco è naturalmente quello di Clizia-Beatrice[57], con relativi connotati stilnovistico-paradisiaci (cfr. ad esempio «il suo [di Clizia] fedele», *Il tuo volo*, v. 21, e cfr. *Vita nuova*, XXIV, *Inferno*, II, 98, *Purgatorio*, XXXI, 133). Più in genere, c'è da parte di Montale il sentimento che grumi di linguaggio e immagini e motivi danteschi siano immediatamente cifrabili in senso allegorico moderno. E tant'altro si potrebbe aggiungere, come l'attenzione montaliana a certi momenti purgatoriali (cfr. per esempio in *Proda di Versilia*, poesia dei morti, tra altri dantismi l'«astore celestiale» del v. 9, e cfr. *Purgatorio*, VIII, 104). Perciò, come è ormai riconosciuto, il dantismo montaliano è unico nel nostro Novecento per intensità, assimilazione a fondo, capacità di "attualizzazione", senza frammentismi né gusti puramente citatorî.

Ed è significativo che già tutta tramata di echi danteschi sia la più antica poe-

[56] Cfr. P. BONFIGLIOLI, *Dante Pascoli Montale*, in AA.VV., *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano-Cesena 1963, pp. 35-62.

[57] Si veda *supra* il § 4.1.

sia degli *Ossi*, *Meriggiare pallido e assorto*, prova generale di paesismo petroso e di energia stilistica («rovente muro», la rima *sterpi* : *serpi* e *pruni*, «*spiar* le file di *rosse formiche*»: *biche*, il palpitare lontano del mare, gli *scricchi*, ecc.). Ancor più notevole è che intere serie verbali tengano dell'impronta originaria di Dante: è il caso, sia pure attraverso mediazioni come quella di D'Annunzio, dei verbi parasintetici a prefisso *in-*, vessillo dell'espressionismo montaliano (cfr. § 5.1); e poi di tutti quei vocaboli che in Dante indicavano in genere petrosità, aridità, asprezza e violenza, arsura, viluppo, impaludamento, insomma le qualità disforicamente più caratterizzanti del mondo infernale: per esempio *pietraia* e *pietrame* e *impietrare*, *calcina*, *dirocciare*, *greppi*, *brullo*, *arsiccio*, *scerpare*, *schiantare*, *belletta*, *gorgo*, *bulicame*, *burrato*, *vivagno.* S'aggiunga la ricreazione di atmosfere-concetti infernali, come nell'«ergotante | balbuzie dei dannati» di *Palio* (*Occasioni*), vv. 55-56, o nel «bosco umano» «straziato» di *Personae separatae* (*Bufera*), v. 16, che ha come referente soprattutto *Inferno*, XIII, o ne «la fucina vermiglia | della notte» di *Su una lettera non scritta*, anche della *Bufera*, vv. 9-10, certo memore della Città di Dite di *Inferno*, VIII, con le sue mura vermiglie. La confidenza di Montale col testo dantesco è tale che egli può modularlo liberamente e tenerlo un po' anche, diremmo, come riferimento: il «lago del cor» di *Inferno*, I, 20, si sviluppa così in *Ossi*, *Tramontana*, vv. 1-2: «i circoli d'ansia | che discorrevano il lago del cuore», e ancor più personalmente in *Occasioni*, *Dora Markus*, 1, vv. 23-24: «Non so come stremata tu resisti | in questo lago | d'indifferenza ch'è il tuo cuore», forse non senza un occhio alla secentesca *Carte du Tendre*[58]. E Petrarca? Lo stesso Montale ha parlato di «petrarchismo» per *Finisterre*[59], e probabilmente intendeva un fenomeno più ampio del semplice ritorno a Petrarca (per lui sono gli anni delle traduzioni da Shakespeare e dei sonetti elisabettiani che abitano appunto *Finisterre*). Ma èsenz'altro possibile che nelle *froides pierreries* dell'orrore di tanta parte della *Bufera* ci sia posto anche per riprese petrarchesche, magari sovrapposte o coniugate alle pur sempre dominanti trame dantesche[60].

[58] Non meno significativo il caso del mottetto IX delle *Occasioni*, vv. 1-3: «Il ramarro, se scocca |*sotto la grande fersa* | dalle stoppie –», dove non è davvero facile capire il significato del secondo verso ('sotto la canicola') se non si va alla fonte dantesca, cripticamente prosciugata, *Inf*, XXV, 79-81: «Come 'l ramarro sotto la gran fersa ['sferza'] | dei dì canicular, cangiando sepe, | folgore par se la via attraversa»; inoltre Montale iperdanteggia inserendo un altro dantismo, *scocca*.

[59] Cfr. E. MONTALE, *Sulla poesia* cit., p. 568.

[60] Elementi su questo in P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze 1987, pp. 302-3; aggiungo ora che il petrarchesco (ma di fattura dantesca) *inostrare* del *Ventaglio* era già stato riattivato da Roccatagliata Ceccardi (si veda *mira* la sezione 5). Per gli influssi petrarcheschi in generale su Montale sovrabbonda G. SAVOCA, *Sul petrarchismo di Montale*, in *Per la lingua di Montale. Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987)*, a cura di G. Savoca, Firenze 1989, pp. 53-70.

4.3 Gli influssi di Pascoli e D'Annunzio su Montale sono in certo senso convergenti, in altro seguono linee molto diverse. La convergenza sta nel fatto che non pochi fenomeni lessicali di Montale, in serie o puntuali, hanno riscontro in entrambi, cioè in quella coinè pascoliano-dannunziana che in realtà è il trampolino di tutta la lingua poetica dei primi decenni del secolo. Caso tipico è quello dei frequentativi in *-ìo* (cfr. § 5.1), documentatissimi nell'uno e nell'altro, cui s'aggiungano singoli termini rari quali *aliare*, *bombo*, *incrinarsi* (del ghiaccio), *sterpeto*, *tamerici* e molti altri; questa complementarità si può concentrare nel testo singolo, come nel *Canneto rispunta* degli *Ossi*, tutto un fitto intreccio di suggestioni lessicali o tonali pascoliane: *ragnarsi*, *irti ramelli*, *dirupare*, ecc. e dannunziane: «afa stagna», «mare che s'*ingrigia*», «Un albero di nuvole sull'acqua | cresce, poi crolla come di cinigia»[61], e si capisce, se in tanti *Ossi* convergono e possono fondersi un momento panico, e lessicalmente prezioso, turgido, con uno di esatta nominazione dei fenomeni e di impressionismo pungente. Per il resto, l'azione dei due maestri tardo-ottocenteschi diverge.

Quella di Pascoli (di cui, forse per significativa rimozione, Montale disse sempre maluccio)[62] è di durata pari all'intensità: già sensibilissima in *Meriggiare*, dove sono pascoliane non solo parole come *veccia*, *cicale* accanto a *tremulo*, *schiocchi*, *frùscio*, ma la impostazione stessa della visione (cfr. *Canti di Castelvecchio*, *L'ora di Barga* e soprattutto *Myricae*, *Romagna*), e dura almeno fino alla *Bufera* col suo "impressionismo di ritorno": si vedano soprattutto *Da una torre*, coi suoi novenari, l'anafora di *Ho visto* e il *merlo acquaiolo*, e l'attacco di *Nella serra*, da confrontare con *Canti*, *Il sogno della vergine*, V, vv. 12-14. E non si tratta solo di lessico, ma anche di metrica (rime ipermetre e uso del novenario, che può allargarsi a modulazioni trisillabiche più distese, come nel finale di *Occasioni*, *Notizie dall'Amiata*, II, brano pascoliano anche per altri versi, o rime su preposizioni articolate scisse, come nei *Mottetti*), e di movenze sintattiche caratteristiche: per esempio cfr. «L'arsura, in giro; un martin pescatore [...]» (*Ossi*, *Gloria del disteso mezzogiorno*, v. 9) e «Silenzio, intorno: solo, alle ventate [...]»(*Myricae*, *Novembre*, v. 9); il che non toglie che Montale abbia accuratamente schivato uno dei tecnicismi più caratteristici di Pascoli (ma anche del futurismo), cioè l'onomatopea spinta o prolungata.

Quanto al lessico e alle immagini di matrice pascoliana, essi paiono raccogliersi, seppur diversamente declinati dai due, in tre àmbiti comuni fondamentali. Uno è il gusto per la terminologia esatta e specifica, specie della flora e fauna e del

[61] G. D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no*, in ID., *Opere*, edizione nazionale, XVIII, Milano 1910, p. 258.
[62] Cfr. in particolare E. MONTALE, *Sulla poesia* cit., pp. 293-98.

paesaggio contadino; e qui si possono ancora citare «l'aereo stollo»(nell'«osso» dell'upupa, ma impropriamente detto del pollaio, non del pagliaio), *cimase* (: *case*), la *ghiandaia*, il *luì*, i *vepri*, il *pugnitopo*, la *cedrina*, ecc. (ma tutto questo vocabolario in Montale è più sobrio e meno specioso che in Pascoli). L'altro è il grande tema del ritorno dei morti, e qui, fra molti altri, sono di ascendenza o risonanza pascoliana luoghi come quello citato delle *Notizie dall'Amiata* o come *Bufera*, *L'arca*, per certi aspetti (qui anche, v. 18, i «musi aguzzi», da confrontare col «musino aguzzo» dei *Canti*, *La servetta di monte*, v. 13): si vedano soprattutto *Canti*, *La tovaglia* e *Primi Poemetti*, *Il focolare.* Infine, i motivi legati al senso della natura ostile e minacciosa, ed ecco il rapporto fra la sinistra farfalla notturna di *Vecchi versi* (*Occasioni*) e le analoghe di vari luoghi pascoliani (soprattutto del *Ciocco* nei *Canti*), oppure questo passo di *Ossi*, *Clivo*, vv. (finali) 38-41: «un crollo di pietrame che dal cielo | s'inabissa alle prode... || Nella sera distesa appena s'ode | un ululo di corni, uno sfacelo», di molteplici autorizzazioni pascoliane, cfr. *Canti*, *Nebbia*, vv. 5-6: «crolli | d'aeree frane», *Myricae*, *Scalpitìo*, vv. 9-10: «Essi fuggono via | da qualche remoto sfacelo», pure in rima con *cielo*, e forse nell'ululo dei corni c'è un'eco di *Poemi Conviviali*, *Gog e Magog.* Ma naturalmente la tastiera dei pascolismi è più varia[63]. C'è l'impressionismo, a dir così, dei fatti interiori, come nel *gocciare* delle «ore» di *Myricae*, *Il nunzio*, vv. 8-10, che torna nel |gocciare | del tempo» di *Ossi*, *Mediterraneo*, *Scendendo qualche volta*, vv. 6-7, e poi, profondamente trasformato, nel *gocciolio* del «tempo fatto acqua» in *Occasioni*, *Notizie dall'Amiata*, II, vv. 25-26 (in luogo, ripeto, molto pascoliano). C'è il preziosismo liberty del *vilucchio*, in rima con *risucchio*, che *s'attorce* in *Occasioni*, *Bassa marea*, vv. 11-14 (preceduto da «Viene col soffio della primavera», cfr. *Poemi*, *Solon*, v. 31), che arriva dritto da luoghi pascoliani, specie *Primi Poemetti*, *Il vecchio castagna*, III, v. 9, e *Nuovi Poemetti*, *Gli emigranti nella Luna*, c. III, 11, v. 5, e qui si può mettere anche «Debole *sistro* al vento» della cicala (*Ossi*), v. 1, cfr. *Myricae*, *L'assiuolo*, v. 20, coi «sistri d'argento» delle cavallette (ma Montale riduce e "impoverisce" in tutti i modi il dettaglio pascoliano). E c'è anche un espressionismo di Pascoli, che nel settore più indiziato dei verbi regala a Montale rarità come *ragnare* o come *svincolarsi* traslato, o gli media dantismi energici quali *annerarsi*, *ingrommare*, *dirocciare.* Altro ancora ci sarebbe certamente.

4.4. L'influsso di D'Annunzio – che invece Montale ha sempre assai pregiato co-

[63] E a volte ci si chiede se l'incontro non sia casuale: a proposito del mottetto *Il fiore che ripete*, vv. 3-5: «non scordarti di me» (: «me e te»), Montale avrà poi letto e ricordato la rara "varia" *Per Ines C.*, vv. 4-6: «di non ti scordare di me!» (: «te»)?

me artefice, ritenendo imprescindibile per ogni moderno «attraversarlo»[64] – è almeno altrettanto forte di quello pascoliano (e per gli *Ossi*, credo, superiore a quello di chiunque), ma forse più strutturale e istituzionale. Lo dimostrano i dannunzianismi metrici (di cui a § 2.3); vi si possono aggiungere almeno gli usi copiosi e svariati degli sdruccioli, magari a precedere un *enjambement* o ancor più in coppia, magari omotimbrica e allitterante: ad esempio *Ossi*, *Vento e bandiere*, v. 6: «e ti modulò ràpida a sua imàgine» o *l'incipit* «Cigola la carrùcola del pozzo», da confrontare in particolare con *Alcione*, *Il Commiato*, v. 37: «Dìruta la Ceràgiola rosseggia». E lo dimostra la presenza dannunziana in filigrana in parte notevole del decisivo settore della formazione delle parole (cfr. § 5.1). Né poteva essere diversamente, data l'inesauribile creatività e ricettività verbale del pescarese; in particolare il dannunzianesimo degli *Ossi di seppia* si spiega anche, tematicamente, con la rappresentazione, talora schiettamente panica, di una natura rivierasca insieme arsa e fermentante, difficile a concepirsi senza il precedente dannunziano e specie alcionico.

Si comprende perciò che in quest'opera abbiano tale matrice anche specifici stilemi discorsivi, ideologicamente carichi, come la serie di infiniti descrittivi-ottativi di *Riviere* (sia pure con l'appoggio di analoghi moduli di Boine e Sbarbaro); o grumi assertivi ideologicamente orientati come in *Mediterraneo*, *Potessi almeno costringere*, v. 24: «Sensi non ho, né senso. Non ho limite», consonante con passi "superomistici" di *Maia*, *Alcione*, *Fuoco*, ecc. Ma hanno un retroterra dannunziano anche luoghi che non appartengono a questo cerchio di immagini-idee: cfr. l'«osso» *Cigola la carrucola*, i cui elementi decisivi, il cigolare della carrucola del pozzo come agente del riemergere di un ricordo erano già nel *Fuoco* e nel *Notturno*[65] (ma anche in Govoni); oppure *Occasioni*, *Stanze*, vv. 37-38: «Ed ora sale | l'ultima bolla in su», e *Alcione*, *Nella belletta* (ricco d'altri elementi premontaliani), v. 8: «Le bolle d'aria salgono in silenzio». Quanto ai singoli elementi lessicali, si possono ancora citare, fondamentalmente nell'area del prezioso, *àlido*, *àsolo*, *bruiva* in rima, *chiostra di nubi*, *correntìa*, *estuare*, *falbo*, *ignìto*, *labile* detto di spuma, *scaglia* del mare scintillante, *sgorgare* per l'affacciarsi di una stella, *scrimolo*, ecc. Cui si possono aggiungere dantismi-dannunzianesimi come *arsiccio*, *belletta*, *bulicame* e vari altri. Anche per Montale, che è stato il maggiore, in questo senso, dannunziano del Novecento, il pescarese offre soprattutto uno sterminato repertorio di parole, immagini, oggetti verbali da tesaurizzare a fondo, ben incisi nella memo-

[64] Cfr. in particolare ID., *Sulla poesia* cit., pp. 55-58, 62, 68 (fondamentali questi due luoghi), 165, 297, 298-301, 308, 397, 467, 477, 503: elogi mescolati a riserve, s'intende.

[65] Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in ID., *Opere* cit., pp. 289-90, e ID., *Notturno*, *ibid.*, p. 128.

ria. Se così non fosse, non avverrebbe che gli echi dannunziani siano ancora larghi e profondi in un'opera distante mille miglia e da D'Annunzio e dal giovanile "naturalismo" degli *Ossi*, come la *Bufera*; basti dire che la prima ed eponima lirica della raccolta appare un vero mosaico di calchi dannunziani: «più che l'amore» del v. 15 (cfr. *Il fuoco*, *passim*, e il titolo del noto dramma di D'Annunzio), la «fossa fuia» del v. 17, *Leitmotiv* della *Nave*, «[...] sgombra | la fronte dalla nube dei capelli», che risale sempre alla *Nave*: «per liberare la fronte | dalla nube dei capelli»[66] e altro[67].

4.5. Inevitabilmente, i poeti nuovi del primo Novecento sono stati ricchi di suggestioni per Montale, anche se certo il loro bagaglio linguistico è meno ampio e prezioso di quello di Pascoli e D'Annunzio; ma è anche vero che chiunque legge soprattutto i propri contemporanei con attenzione, consenso, capacità di memorizzare. Globalmente, la loro prima funzione nei confronti di Montale è quella di accompagnare o mediargli elementi che hanno la loro origine in Pascoli e D'Annunzio. Gli esempi potrebbero essere tanti; basti prendere uno solo di questi "mediatori", Sbarbaro, ricordando che ad esempio tornano in lui, di Pascoli la *maretta*, la *risacca*, i *pinastri*, *accartocciarsi*; di D'Annunzio *chiarìa* o *traudire.*

Probabilmente il contemporaneo più anziano cui Montale, specie all'inizio, deve di più è Govoni, e si capisce data la sua sterminata riserva di parole e immagini e oggetti poetici, e data la grande ammirazione professatagli da Montale all'epoca del *Quaderno genovese.* Lasciando stare il già accennato govonismo dei testi esclusi dagli *Ossi*, e premesso che il libro donatore più generoso è appunto quella *Inaugurazione della primavera* specialmente ammirata dal giovane Montale, si può offrire una campionatura dei govonismi montaliani secondo categorie di importanza crescente[68]. Intanto, anche Govoni, come è evidente, si sovrappone spesso a Pascoli e D'Annunzio: per singoli vocaboli, come i *balestrucci* o per insiemi di situazioni, come quello di *Cigola la carrucola*, che deve almeno altrettanto a molti luoghi govoniani che ai due citati di D'Annunzio, o per un singolo verso: «dove entra il soffio della primavera», *L'inaugurazione*, *Casa paterna*, v. 254 (si veda il verso di *Bassa marea* discusso al § 4.3). E poi: sono comuni a Montale e a Govoni vocaboli isolati come *bengala*, *capriolare*, *conteria*, *convolvoli*, *madonnari*; giunture quali «torce fumicose» («fumose» in Govoni), «invasa | di tristezza» (: casa),

[66] ID., *Tragedie. Sogni. Misteri*, II, Milano 1960, p. 187.

[67] Un ampio repertorio di luoghi paralleli è nella tesi pisana di A. ZOLLINO, *Riscontri dannunziani nella «Bufera» di Montale*, relatore L. Curti, anno accademico 1987-88.

[68] La mia "fonte" decisiva è L. BLASUCCI, *Montale, Govoni e l'«oggetto povero»*, in corso di stampa in «La Rassegna della letteratura italiana».

«coccio di bottiglia», «fruscio immenso» (della pioggia); immagini e costellazioni verbali più complesse come: «Guarda il mondo del fondo che si profila | come sformato da una lente» (*Ossi*, *Marezzo*, vv. 15-16) e similmente in *Le fiale*, *Villa chiusa*, vv. 10-11, e *Fuochi d'artifizio*, *Il piano*, vv. 37-38, o «presso un rovente muro d'orto» (*Ossi*, *Meriggiare*, v. 2) e «Contro il muro rossastro d'un orto» (*Inaugurazione*, *Piove*, v. 6) o *Occasioni*, *Il saliscendi*, vv. 1-3, da confrontare con tutti gli uccelli govoniani sul filo del telegrafo, ecc.

Gozzano, disistimato da Montale in gioventù quanto ammirato in maturità[69], è l'unico crepuscolare ad incidere (ma non quanto Govoni) su di lui; che, povero di tracce crepuscolari fin dall'inizio, lo avrà appunto letto come poi Pancrazi, «senza i crepuscolari»[70]. Non si tratta solo di riprese puntuali, pur elencabili, come il *martin pescatore* o *ricciutella*: il "personaggio" di *Esterina* in *Ossi*, *Falsetto*, molto deve a quello della gozzaniana *Invernale* (e cfr. anche *Il viale delle statue*, vv. 9-12); la situazione, questa sì "crepuscolare", di *Riviere* (*Ossi*), vv. 35-38, è una specie di *collage* gozzaniano (*L'assenza*, vv. 9-10, *Torino*, III, vv. 7-8) e soprattutto *Il viale delle statue*, vv. 29-32: «ecco: ritorno a Voi | dopo una lunga assenza | senza più vita, senza | illusioni [...]» si riflette nei vv. 47-49 della medesima poesia; nello stesso *Meriggiare*, così saturo d'altre reminiscenze, la chiusura («una muraglia | che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia») ricorda inequivocabilmente *Signorina Felicita*, I, vv. 17-18: «[...] e i cocci innumeri di vetro | sulla cinta vetusta, alla difesa». Si comprende poi la notevole connivenza coi liguri un po' più anziani, che non si limita alla fase giovanile ma implica memorizzazioni che agiscono anche a distanza (cfr. *Occasioni*, *Notizie dall'Amiata*, III, vv. 3 sgg.: «la gora che s'interra | dolce nella sua chiusa di cemento [...]. Si disfà | un cumulo di strame [...]», che utilizza addirittura lo Sbarbaro adolescente di *Resine*, 7, vv. 6-8: «[...] a bere l'acqua della morta gora: | filtra pei pori della terra ognora | il fermento d'un cumulo di strame», mentre *maggengo* (si veda *infra*) cadrà nella *Bufera.* E anzitutto con Sbarbaro, dedicatario di due liriche degli *Ossi*, amico e di cui il primo (e non solo) Montale condivide o costeggia certi temi centrali (atonia e indifferenza, automatismo e sonnambulismo, ecc.). È significativo però che più che le poesie, compreso *Pianissimo*, sia la prosa dei primi *Trucioli* ad aver lasciato segni negli *Ossi* e oltre (tra le eccezioni, il «pensato | aspetto» di *Rimanenze*, *Scarsa lingua di terra*, vv. 23-24, che influisce su *Ossi*, *Ripenso il tuo sorriso*, vv. 9-11). Ed ecco parole o giunture puntuali come *lame d'acqua*, *palpebrare* (anche in Ceccardi), *car-*

[69] Cfr. E. MONTALE, *Sulla poesia* cit., p. 561, ma *contra* lo splendido saggio del '51, *ibid.*, pp. 54-62.

[70] P. PANCRAZI, *Guido Gozzano senza i crepuscolari* (1933), in ID., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di C. Galimberti, Milano 1968, II, pp. 221-29.

raia; ecco gli incontri nel gusto coloristico (*giallino*, *grigioroseo*, *verdegiallo*); ecco coincidenze più importanti come quelle fra *Ossi*, *Limoni*, vv. 15-17: «i sensi di quest'odore | che [...] piove in petto una dolcezza inquieta» e *Trucioli* (1914-18), in Sbarbaro: «Pioveva dalle cose indistinte intorno una dolcezza che mi strangolava»[71] o fra *Ossi*, *Incontro*, vv. 19-20: «Si va sulla carraia [n.b.] di rappresa | mota senza uno scarto [...]» (seguono altri elementi di sapore sbarbariano) e nella stessa zona dei *Trucioli*: «La mia vita è segnata come il tram dalla rotaia senza possibili scarti»[72]. A Sbarbaro s'aggiungano Roccatagliata Ceccardi (che Montale, con riserve, stimava)[73], il quale presenta non pochi elementi premontaliani, da *impigrare* a *incarnarsi* in accezione particolare, da *scheggiarsi* a *vitreo*, o i dialettismi *maggengo*, *riale* e *strepeare*; e i *Frantumi* di Boine, di cui basti citare la seguente mossa[74] «È così bello a volte meriggiare, all'ombra d'un carrubbo in faccia al mare» (la stessa situazione è replicata in altri *Frantumi*, mentre altrove troviamo «seguire... intra la polve il rossiccio carovanare delle incessanti formiche [...]»)[75], oppure sintagmi come il mallarmeano «gorgo d'azzurro» (anche in Ceccardi), «ciuffo di canne», «dorsi dei colli», parole rare e forti quali il frequente (già pascolano) *fiottare*, proprio e traslato, o *divallare* o *ventare*.

Poco altro da aggiungere: si comprende la distanza dai futuristi, con l'eccezione di sporadici contatti con Soffici e soprattutto con Folgore; quanto ai due maggiori contemporanei, ai pochi ma puntuali riscontri con Saba (dopo il Trenta la direzione del rapporto fondamentalmente s'invertirà) risponde una più stretta vicinanza a Rebora, razionale sia eticamente che linguisticamente, dato il robusto espressionismo del grande lombardo, che anticipa Montale con un parasintetico come *inalveare*, con complessi di immagini ruotanti attorno alle metafore tipicamente espressioniste del gorgo, vortice e simili o del varco, con versi quali «nei poggi calvi sotto le pietraie», *Frammenti lirici*, LXX, v. 22, ecc.

Finalmente: le analisi (globalmente, però, non sufficienti) degli eventuali influssi di poeti stranieri non hanno, in generale, fornito risultati altrettanto evidenti e ricchi[76] (per esempio il rapporto effettivo, testuale, con Rilke mi pare poco di-

[71] C. SBARBARO, *Trucioli (1914-18)*, in ID., *L'opera in versi e in prosa*, Milano 1985, p. 135.

[72] *Ibid.*, p. 133.

[73] Cfr. E. MONTALE, *Sulla poesia* cit., p. 563. A. MARCHESE, *Visiting Angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino 1977, p. 77, accosta giustamente i due versi ceccardiani ivi citati per eccellenza da Montale («Chiara felicità della riviera | quando il melo si fa magro d'argenti») con l'attacco degli *Ossi* «Gloria del disteso mezzogiorno | quand'ombra non rendono gli alberi».

[74] Cito da G. BOINE, *Frantumi*, a cura di M. Novaro, Modena 1938, p. 113.

[75] *Ibid.*, p. 165.

[76] Ma vari passi avanti, pur con molti suggerimenti dubbi, ha qui compiuto M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Milano 1977, *passim.*

mostrato). Fra le eccezioni in positivo (Hölderlin, Rimbaud, Mallarmé, Bécquer, ecc.) è particolarmente istruttiva quella di uno dei «padri metafisici», Baudelaire: di cui Isella ha ben rivelato la presenza nei *Mottetti*[77] e Lonardi quella di alcuni testi celeberrimi (*L'albatros*, *La servante au grand coeur*) fra *Occasioni* e *Bufera* (*Notizie dall'Amiata*, *L'arca*, *Il gallo cedrone*)[78].

5. *Lingua e stile.*

5.1. Anche per la lingua e lo stile occorre distinguere fra il Montale fino alla *Bufera* e il successivo, senza dimenticare d'altra parte i tratti di sviluppo tra la prima e la terza opera, come ad esempio il rarefarsi delle sinestesie e delle comparazioni esplicite, in favore delle metafore, o il venir meno dell'epiteto ornante, e così via; tutti fenomeni evolutivi che indicano la conquista di una maggiore concisione, essenzialità, modernità stilistica. Nel complesso, la vernice aulica che ancora màcula tanti *ossi* (ad esempio *danzelle*, *cui* 'che', *in attendere*, *dessa*, *ale* singolare, *tragge*, *pomario*, ecc.) è raschiata via o rifunzionalizzata modernamente nelle opere successive; mentre per l'"elencazione ellittica", vessillo del Montale maturo (si veda un esempio nel mottetto del ramarro nelle *Occasioni*), gli *Ossi* mostrano appena dei prodromi, e solo in poesie aggiunte all'edizione del '28, come *Vento e bandiere*, *I morti*, *Delta.* Viceversa però lo schema di poesia uniperiodale, a enunciazione continuamente protratta e rilanciata, che troviamo nei gloriosi esempi di *Accelerato*, *Occasioni* e de *L'anguilla*, *Bufera*, è già tutto organizzato in uno dei testi più antichi degli *Ossi*, *Corno inglese.*

Comunque, il Montale fra *Ossi* e *Bufera* è certamente il poeta italiano di questo secolo dotato della lingua più ricca, articolata, risentita, segnata da forti escursioni e da un marchio di fabbrica inconfondibile. Il che è anzitutto in rapporto con due aspetti salienti della sua poetica: la ricerca di una lirica che sia anche prosa e ancor più la poetica dell'"oggetto". Questa comporta che la parola che esprime l'"oggetto" (e non direttamente la situazione esistenziale di cui esso è "correlato" o emblema) non può essere sfocata o generica, ma ha da essere esatta, al limite tecnica; e d'altra parte che, se gli oggetti devono essere fissati e quasi raggelati nella loro unicità, il linguaggio a ciò addetto non può ripetersi in via via più stanche sigle, ma deve continuamente rinnovarsi. E ancora, capitale: se la poesia è poesia di oggetti, ogni poesia a sua volta non può che essere un oggetto unico e inconfondibile, non intercambiabile con altri, e perciò ogni volta provvisto di un

[77] Cfr. E. MONTALE, *Mottetti* cit., *passim.*
[78] Cfr. G. LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna 1980, *passim.*

apparato linguistico specifico.

Le componenti fondamentali, intersecantisi, del ricco plurilinguismo montaliano appaiono in sostanza quattro:

1) un vocabolario in cui, salva la presenza di parole-chiave particolari, abbondano eccezionalmente, rispetto alle parole usate più volte, quelle usate di rado e al limite una volta sola (*hapax*);
2) sfruttamento intenso (di cui al paragrafo precedente), delle risorse linguistiche della tradizione italiana; e s'avverta qui che di norma vocaboli o espressioni d'autore non sono ripresi per la loro "nobiltà", ma appunto perché la loro rarità o specificità li rende non fungibili, più precisi del sinonimo letterariamente non marcato;
3) forte torsione stilistica in senso "espressionistico";
4) altrettanto forte tendenza (si veda *supra*) alla parola esatta, se occorre tecnicismo, che definisce perentoriamente e specificamente il suo referente, senza aloni di tipo post-simbolistico.

Cominciando dal punto 3), ecco ad esempio *Mediterraneo*, *A vortice s'abbatte* (*Ossi*), felicissimo improvviso condotto con un metronomo a tutta velocità. Si noti subito, v. 5, l'immagine, *tòpos* della sensibilità espressionista, delle «*sghembre ombre* di pinastri», il cui dinamismo risalta ancor più se paragoniama l'immagine con quella (sua fonte?) di Pascoli, *Conviviali*, *Gog e Magog*, VII, v. 5: «dalle tonde ombre dei pini»; ad essa risponde tonalmente quella che apre la lirica, col *vortice* (insieme a *gorgo*, ecc., termine ben montaliano), pure questa di schietto sapore espressionista. Ma poi tutta la lirica è organizzata attorno a verbi che esprimono rapidità di movimento, violenza, strappo, per di più quasi tutti in posizione forte in fine di verso: *s'abbatte*, *percorsa*, *erompe*, *si avvena* (cfr. più avanti), *s'ingorgano*, *mi raggiunge*, *ripiovere*, *scoccare*, *strepeanti*; ma anche alcuni sostantivi hanno la stessa caratura: dalle *frecciate* del verso finale, tanto più fulminea in quanto è apposizione metaforica immediata delle ghiandaie, ai sostantivi che (con eventuale aggettivo) esprimono sensazioni auditive, aspre, stridenti, agitate: *agri lazzi*, v. 3, *ragli*, v. 14, lo stesso *ribollìo*, v. 9; *idem*, in diverso àmbito sensoriale, per *scotta*, v. 4, mentre una serie di avverbi o locuzioni avverbiali indicano istantaneità, intermittenza o velocità fenomenica: *a tratti*, v. 7, *Talvolta*, v. 12, *ecco*, v. 14, *via*, v. 15. Infine tutta la poesia non è "girata" a un tempo raccontativo, ma al presente, in contemporanea o in presa diretta con la fulmineità delle sensazioni, mettendo in rapporto diretto esteriorità e interiorità («Come rialzo il viso [...]», v. 14). Natu-

ralmente si consideri che il Montale di dopo gli *Ossi* preferirà l'implosione all'esplosione, sicché il suo espressionismo verrà come sottoposto a una sintesi chimica e capovolto all'interno. Ma la tendenza permarrà sempre, e si può, soprattutto come ovvio per i verbi, controllarla intanto con passaggi a volo d'uccello: trovando per esempio negli *Ossi bollire* detto del mare, *precipitare* del buio, nelle *Occasioni fiottare*, poi anche nella *Bufera*, *sferzare* detto del libeccio, *linguegiare*, ecc. Ma conviene campionare in modo più omogeneo ed esteso, nel settore della formazione delle parole, naturalmente più aperto all'iniziativa lessicale espressionistica. Notevole in primo luogo la copia dei verbi parasintetici a prefisso *in-*, autorizzata certo anzitutto dal grande esempio dantesco, ma anche da usi diffusi più recenti (specie dannunziani): ad esempio *incartocciarsi*, *ingrigiarsi*, *infrascarsi* traslato, *ingrommarsi*, *infoltarsi*, *infittarsi*, *inforrarsi* e così via; meno frequenti, e un po' con la stessa matrice, i tipi verbali con *ad-*, come *affoltarsi*, *asserparsi*, *attediarsi* (cfr. Carducci, *Odi barbare*, *Miramar*) , mentre quelli, a volte anche sostantivali, con *s-* rafforzativo in parte coincidono con tipi pascoliani, in parte risentiranno del ligure: *scancellare*, *scrollare*, *straboccare*, *sbioccarsi*, *svolo*, *sfruscio*, *scrollo.* Meno notevoli, data la fondamentale aulicità, i parasintetici con *dis-* in luogo di *s-*, privativa o altro, che sanno alquanto di dannunzianesimo (esempi: *discolarare*, *dispiumare*). Per i verbi frequentativi, pure di stampo raro, in *-eggiare*, al citato *linguegiare* s'aggiungerà almeno *lameggiare.* Tra i sostantivi suffissali il gruppo più nutrito è quello dei frequentativi (e al caso intensivi) in *-ìo*, che non di rado Montale volge dalla loro cannotazione naturale e culturale impressionistica, ad una appunto espressianistica; qui accanto e più di D'Annunzio il gran patrono è Pascoli, non senza riscontri precisi. Esempi: *ribollìo* (delle acque, citato, e cfr. similmente *Ossi*, *I morti*, v. 20), *brulichìo*, nel nesso notevole «– | dei vivi» di *Ossi*, *Incontro*, vv. 52-53 (e Pascoli, *Conviviali*, *La Cetra d'Achille*, III, v. 23: «un sommesso brulichio dai morti»), *trepestìo*, *allucciolìo* (della Galassia, *Occasioni*, *Notizie dall'Amiata*, II, vv. 6-7) e cfr., con un passo di Sbarbaro, Pascoli, *Nuovi Poemetti*, *La Vendetta*, c. II, V, v. 9: «al lucciolio dell'odorosa estate»), *formicolìo* in giuntura con «d'albe» (*Bufera*, *Su una lettera non scritta*, v. 1), il notevolissimo «lacerìo di trombe» (*Bufera*, *Giorno e notte*, v. 18), *zampettìo*, *sfrigolìo*, ecc. Per *-ura* citiamo *lordura*, *caldura*, *bassura*; per *-ame*, altre al già ricordato *pietrame*, *frondami*; meno importante la serie in *-mento* (tipo *disfrenamento*, *commovimento* e simili), sostanzialmente limitata agli *Ossi* e di sapore ornamentale-dannunziano. Ma ci sono poi non poche formazioni verbali o nominali che non fanno serie come le precedenti e tuttavia sono investite di una forte carica espressivistica. Mettiamo il rafforzativo *attorcersi* o l'analoga *addipanarsi*; *sferrarsi* nel mattetta *Il fiore che ri-*

pete, detto con ardita catacresi del cigolio, v. 6, o *sfollarsi* detto della memoria nell'altro mottetto *Non recidere*, v. 2; *svolacchiare* per l'incerto e goffo volo del gufo, *fumea*, *fumacchio* (si veda *infra*), *bioccoso*, *ebrietudine* 'ebbrezza' e infine l'*hapax infinitarsi* (*Ossi*, *Casa sul mare*, v. 22) denominale immediato di *infinito* cui tuttavia è impossibile pensare estraneo il diverso, parasintetica, *infuturarsi* di Dante.

Quarto punto sintetizzata sopra, il gusto per la puntualità lessicale, che sfocia nel tecnicismo[79]. Sempre restando nei paraggi, cioè nell'avifauna, quella così caratteristica di Montale è tale appunto in quanto il termine non individua mai il genere, ma sempre specie precise e rare, ed ecco il *galletto di marzo* (altrove *upupa*), la *ghiandaia* e la *pavoncella*, la *gallinella di mare*, lo *scricciolo* e il *reattino*, il *martin pescatore*, il *cormorano* e il *luì.* Ma si guardi anche ai settori, rispettivamente, della terminologia marinaresca, specie negli *Ossi*: *aggottare* 'tagliere l'acqua da un'imbarcazione', *amarrare*, *arrembare*, *calanca* 'piccola insenatura', *goletta* e *gozzo*, piccoli bastimenti, *sciabecco*, tipo di veliero, con il suo sinonimo *trealberi*, *polena*, *scalmo* 'sostegno per i remi', ecc.; e di quella musicale, legata alla poetica dell'occasione e della memoria propria delle due raccolte successive: per cui, oltre ai nomi di danza citati in § 2.1 e allargabili, si ricordino per esempio *corno inglese*, *glissato*, *gruppetto*, *intervallo di terza maggiore.* È a questa ricerca dell'individuazione lessicale e del tecnicismo che va in buona parte riportata la serie non breve di dialettalismi liguri che occupa soprattutto gli *Ossi*: dove un intero verso, e iniziale, può essere saturato di ligurismi: «Arremba ['fai approdare'] sulla strinata ['bruciacchiata'] proda ['riva']». E poi, molta scegliendo e avvertendo che alcuni termini erano già in poeti liguri precedenti, come Ceccardi: *avvenarsi* 'screpolarsi', *chinare* 'discendere', *cimello* 'estremità del germoglio nuovo d'una pianta', *diroccare* 'abbattere, far crollare' (tornerà in Calvino), *fumacchio*, *galletto di marzo* (si veda *supra*), *lama* nel senso di latta o lamiera, il già ceccardiano *maggengo*, *muraglia* 'mura', *piana* 'striscia di terreno coltivato, specie a vigneta', *riale* 'rigagnolo', *raggio* 'sgorgo', ma in Montale arditamente non d'acqua, il ceccardiano *strepeare*, ecc. Ora è ovvia che la fitta presenza di ligurismi negli *Ossi* è soprattutto in funzione del color locale o meglio del mito regionale, s'intende sempre declinati in modo specifico, non generico, sentimenti e sensazioni sempre oggettivati. Ma è caratteristico che la componente dialettale, cambiando registro, permanga seppur più tenue nelle opere successive, quando Montale si sarà spostato in Toscana e poi a Milano. Si tratta insomma sempre del coincidere di musica "dialettale" e musica "occasionale" di cui ha detta Contini[80] e anche di supplenza dei

[79] Si veda *supra* (§ 4.3) quanto accennato sulla precisione "pascoliana" in alcuni àmbiti.
[80] G. CONTINI, *Una lunga fedeltà* cit., p. 10.

dialetti nei confronti delle genericità della lingua letteraria italiana standard. Tra *Occasioni* e *Bufera* possiamo così rilevare ad esempio *buco* 'pederasta' sia pure in una citazione di una scritta murale, *goriello* 'fossatello', versilianismo che Montale ha rilevata da Pea, *padule*, *pendìa*, *renaio* e *renaiolo*, *spera* 'specchio', ecc., e il famosa *diaspori* dell'*Elegia di Pico Farnese*, "errore" del poeta per *diosperi/-iri* 'cachi'; in *Satura* e oltre lombardismi come *palta* 'mota, fango', *gibigianna* 'luminello' (già presente fra gli altri negli scapigliati e in Gadda) o *pirla* 'sciocco' o meglio 'bischero', affettuosamente (ma qui già secondo la mimesi del parlato caratteristica dell'ultimo Montale).

Ma indicativo è poi che il dialettalismo passa convivere contestualmente col termine crudamente letterario: forse perché appunto il minimo comun denominatore tra le due categorie è la rarità e l'esattezza denotativa dei componenti. Si veda ad esempio *Ossi*, *Flussi*, vv. 3-4: «Cola il pigro sereno nel *riale* che l'accidia *sorrade*», dove va poi notata anche l'ardita metafara iniziale e l'accostamento astratto-concreto non comune fra *accidia* e *sorradere*: in breve, "cozzo" tutta montaliano fra un cancretissimo elemento di paesaggio e una metafisica del punto di vista e dei sentimenti. Qualcosa d'analogo avviene spesso e volentieri negli accostamenti di aulicismi e tecnicismi: è il caso dell'«etra vetrino» (su cui «si schiaccia uno sparo») col quale in *Ossi*, *Egloga*, v. 21, Montale varia sinonimicamente l'espressione usata altrove «aria di vetro». Ne consegue che si può anche avere coabitazione e assimilazione tonale di dialettalismo, formula letteraria e tecnicismo (nell'esempio che segue usato metaforicamente), come nell'attacco di *Ossi*, *Marezzo*: «*Aggotti*, e già la barca si sbilancia | e *il cristallo dell'acque si smeriglia*». Ma in genere va rimarcato che il plurilinguismo montaliano tende sempre a comporsi in un altrettanto marcato monostilismo; le capacità del poeta di amalgamare stilisticamente ciò che è tonalmente e registralmente diverso nella lingua, sono non meno che straordinarie, riposando su un mirabile senso formale (e proprio del congegno formale ferreo e chiuso) e su quella che Montale stessa ha definito una sua musicalità d'eccezione[81]. E forse questa convivenza di registri differenti e invece di unità amalgamante di stile corrisponde a puntino alla formula con cui, molto rapidamente, si potrebbe definire il mondo poetico di Montale nel suo assieme: una grande apertura "fenomenologica" versa la varietà dell'esistente corretta da un soggettivismo potentemente centripeto, anzi introiettata e compressa entro questo.

[81] E. MONTALE, *Sulla poesia* cit., p. 603.

5.2. In sé e per sé poco ci sarebbe da dire della lingua del *Quaderno di traduzioni* che non valga per *Occasioni* e *Bufera*, cui quei testi sano in massima parte contemporanei: si noterà qualche termine che fa color locale, come *galletta* o *grog*, qualche voce di aulicità sublime (*frale*, *magnitudine*), qualche più frequente eccezione a una versificazione in complesso "regolare" (si veda soprattutto *Berlina ferma nella notte*, da Milosz), cui possono corrispondere giri sintattici più soluti o prosastici del consueto. Ma quel che conta è soprattutto il confronto con gli originali. Taluni tratti del traduttore sono ben suoi, ma appartengano anche alla generale tradizione del tradurre poesia in Italia: così specialmente la sostituzione della *variatio* alla ripetizione, accetta e funzionale in inglese ma non da noi (cfr. ad esempio il *Canto di Simeone* da Eliot o *Vecchia panchina* da Hardy); o l'introduzione di *enjambements* a variare il sincronismo verso-sintassi (per esempio nel sonetto XXXIII da Shakespeare, dove a un'marcatura forte di questa ne corrispondono cinque nella versione, l'ultimo dei quali a squilibrare il distico finale, che è una vera e propria firma del Nostro non solo nelle traduzioni – gli altri Shakespeare, Hardy... – ma anche in proprio, per esempio nelle *Occasioni*, *Il ramarro, se scocca*). Ma tutto questo avviene all'interno di un rispetto della struttura formale del testo tradotto che per Montale è un imperativo, rispondendo alla sua stessa vocazione irresistibile alla compattezza e chiusura testuale. Così la forma dei tre sonetti shakespeariani è perfettamente conservata, a differenza che nelle versioni "informali" di Ungaretti, per schema rimico e versificazione (endecasillabo = pentametro giambico). Il che costringe, di fronte a una lingua coincisa come l'inglese, a piccoli tagli e a sacrifici contenutistici, peraltro compensati da esercizi, generalmente vittoriosi, di concentrazione (cfr. ad esempio *Quando tu sarai vecchia*, da Yeats, vv. 3-4: «and dream of the soft look | Your eyes had once», ? «e sogna la dolcezza dei tuoi occhi d'un tempo»; e in generale l'uso sintetizzante del participio passato). Certo a volte la serie di slittamenti o sovrimpressioni rispetto all'originale può portare a spostarne poco accettabilmente il messaggio complessivo, come avviene con *Verso Bisanzio* da Yeats. Ma chi s'è misurato alla pari con la *Bellezza cangiante* di Hopkins, trascendentale, ha saputo restituire la lievità inquietante di *Tempesta* della Dickinson o la ferma poesia dei morti di Hardy, e tanto altra; chi infine ha saputo tradurre in *Quando tu sarai vecchia*, v. 8, «the sorrows of your changing face« con «la tortura del tuo trascolorante volto», quasi genialmente alludendo ancora a Clizia (e tante solo le minute soluzioni di queste sensibilità e forza); ebbene, costui è un grande traduttore: in effetti uno dei maggiori se non il maggiore del secolo, mentre alcune di queste versioni vanno in realtà catalogate fra le sue più grandi poesie.

5.3. Ciò che si è detto in § 3.4 spiegherà carne e quanto la lingua montaliana da *Satura* in giù (e sempre più) si allontani dalla precedente. La novità non è tutta e sempre assoluta: alla lontana si può pensare a certe masse prosastiche (ma piuttosto da prosa "d'arte") degli antichi *Ossi* (cfr. per esempio *Quasi una fantasia*) o a certi attacchi di stile familiare della stessa raccolta, tipo: «Ascoltami, [...]», «Io per me [...]», «vedi [...]» e simili. Più da vicino s'impone il collegamento con non poco lessico quotidiano, e anche sprezzantemente tale, della *Bufera*: ad esempio *acceleratore*, *buccellato*, *chiavica*, *farcitore-farcito*, *lavandino*, «madonnari pellegrini», *'mordace'* (un cane, alla toscana), *parafulmine*, *piccionaia*, *tandem*, ecc., il brano di discorso diretto «pedala, angelo mio», la scritta murale riportata «MORTE A BAFFO BUCO», ecc. Ma fondamentalmente siamo di fronte a un'altra lingua montaliana, all'insegna di ciò che il poeta stesso nel *Diario* ha chiamato «l'arte povera»[82]. Vi concorre non poco l'allentarsi e disfarsi (cfr. § 2.3) delle antiche strutture metriche, e non meno, in rapporto diretto con ciò, il prender piede di un fraseggiare disteso, invertebrato, conversativo che in precedenza non aveva diritto d'esistenza: «come va? orrendamente dicesti ma certo c'è chi sta peggio» (*Quaderno*, *Quando cominciai a dipingere*, v. 9); «prenotami magari un posto di loggione | lassù se mi vedrai» (*Altri versi*, *Tempo e tempi*, II, vv. 17-18), e simili.

Ancor meglio si toccano con mano le cose guardando al lessico, da *Satura* in poi invaso anzitutto da termini quotidiani e disfemici carne ad esempio *un acca*, *bestiale* 'tremendo' (dal linguaggio giovanile?), *bischero*, *coglione*, *emorroidi*, *macché*, *ohibò* (nella *Bufera ohimè*), *pappa*, *peocio* (venetismo gastronomico), *per soprammercato*, *pinzare*, *portatile*, *robo*, *saltimbocca*, *scarpinata*, *vene varicose*, *vomitare*, *-iccio*, ecc. Interessante (per fare solo due assaggi) anche la comparsa del colloquiale *parecchio*, e ancor più quella di tutta una filza di avverbi in *-mente* (pochissimi già della poesia precedente), che, a parte la loro propria tonalità anti-lirica e conversativa, presuppongono di regola una morfologia non concentrata della frase e del verso; ne segnalo campionariamente solo alcuni dei moltissimi: *accuratamente*, *assolutamente*, *attualmente*, *incomparabilmente*, *ingiustamente*, *inspiegabilmente*, *inutilmente*, *pacificamente*, *particolarmente*, *pigramente*, *probabilmente.*

Certamente anche nel poeta delle ultime raccolte, e specie di *Satura*, abita ancora il vecchio ed energico espressionista; basti vedere le tre *Botta e risposta*, e soprattutto la prima. Ma l'*oltremando* e l'*oltrevita* delle ultime raccolte non sono la stessa cosa dell'*oltrecielo* e dell'*oltretempo* della *Bufera*, e netti dantismi come *indiarsi*, *infuturarsi*, *immillarsi*, *angelica farfalla* hanno ora un taglia ironica; in gene-

[82] ID., *L'opera in versi* cit., p. 414 (titolo di una poesia).

re vengono attivati prefissi che per natura e composizione non appartengono a un registro raro ed espressivo, ma alle mode del quotidiano: così in *supervuoto* e nella serie con *mini-* (*miniangelo*, *minieffigie*, *minigondola*). In generale, l'uso di un lessico letterario esibito, quando sia, ha sempre o quasi una tonalità ironica o sarcastica: così, ad esempio, per *orrifico*, *primevo*, *primigenio*, *redimito*, *riedere*, *subsannante*, «dal cembalo tu *traggi itale* note» («gli ipogei del tuo ufficio» della *Bufera* anticipava vagamente questa tendenza): il nobilmente letterario di un tempo diviene qui il ridicolmente aulico, degno di essere impastato con la lingua incontrollata o ironizzata della quotidianità. In cui ha larga parte, anzi si spreca, la terminologia intellettuale, specie delle scienze umane, andandosi da *agnizione* e *bacalare* e *chiliasta* a *epistéme* e *ipallage*, da *epoché*, *escatologo* ed *eufuista* a *ipotiposi*, *jerofanti* e *mistagogo*, da *noosfera* e *pauperismo* a *protasi* e *scoliaste*, da *terziario* a *trimurtico* e *zeugma*. Domina anche qui l'ironia, su chi prende questi termini e i loro referenti come cosa salda, ma questa volta passando attraverso la registrazione-satira della conversazione intellettuale, che è uno dei caratteri fondamentali dell'ultimo Montale. Quasi impossibile è poi, all'inverso, che le parole pregnanti e tese del vecchio Montale ritrovino grazia nel nuovo (se non per qualcosa della *Bufera*); se ciò avviene le parole che un tempo avevano una intensa connotazione lirica e metafisica, espressiva, ricompaiano ora in tutt'altre accezioni o chiavi: per esempio in *Ossi*, *Il fuoco che scoppietta*, v. 11, si aveva «luce abissale», ora, *Quaderno*, *Reti per uccelli*, v. 8, *abissale* è sinonimo di 'subacqueo'; a «Scotta la terra [...]» di *Ossi*, *A vortice*, v. 4, si contrappone in *Quaderno*, *Chi è in ascolto*, v. 4, «La verità scotta", e via dicendo. Senza dire che mentre le tre prime raccolte, come s'è accennato, tendono a usare i vocaboli specifici di un contesto solo in quello, da *Satura* in poi il riuso lessicale è la norma, indicando ancora una concezione meno oggettuale che strumentale della parola.

Più o meno nel segno dei fenomeni rassegnati finora è l'enorme incremento di forestierismi. Negli *Ossi* di sicuro non ce n'era che uno, adattato, *ramure*; la quota aumenta un po' tra *Ocasioni* e *Bufera* (ma molti sono nei titoli): nelle prime *ergotante*, francese, 'cavilloso' (per di più in unione al latinismo *toto coelo*), *Keepsake*, ecc.; nella seconda, in crescere, "ricci *bergère"*, *pâté*, *Bedlington* (aeroplano), *cutter*, *poney*, *Dove* 'colomba' (ma nome d'un altra aereo), ecc. Ma questo è nulla di fronte all'eruzione di forestierismi nel Montale di *Satura* e raccolte successive; ecco ad esempio, dal francese, *bricoleur*, *crêpes suzette*, *marché aux puces*, *pot-pourri*, *pressepapier*, *au ralenti*, *revenant*, *tapeur*, più versi interi come «Et tout le rest est du charabia»[83]; dal sempre più montante inglese, ad esempio *at home*,

[83] «E tutto il resto è incomprensibile».

baby sitter, *breakfast*, *flair*, *full time*, *hamburger steak*, *puzzle*, *rotten* 'marcio' (così tradotto nel contesto stesso), *slot machine*, *steeple chase*, *stinking* 'pestifero' (come sopra), *superstar*, *toast* 'brindisi', *yesmen*, ecc. (più le creazioni personali *hellish fly*[84] e, meno eccezionale, *work in regress*). Attorno alle due principali, la galassia di altre lingue: i germanismi *Delikatessen* e *Götterdämmerung* e *Stimmung*, ecc., il provenzale *mestre de gay saber*, lo spagnolo *olla podrida*, il portoghese *sabià*, l'africano *uadi* e così via.

Nell'insieme, dunque, due aspetti principali. La mancanza di complessi verso le voci consunte dell'uso feriale, ed è naturale, se proprio queste devono fotografare una quotidianità di cui il soggetto un po' è osservatore disincantato-sarcastico, un po' rassegnata o divertita parte in causa. E la larga apertura ai neologismi, di cui Montale stesso si è detto all'epoca «tardivo ricettore» (e anche perciò incontinente)[85]. È insomma la lingua sliricata della banale «realtà [...] che si vede», doppiata da un *bavardage* intellettual-mondano intriso però dello stesso idioletto conversativo dell'autore (si veda già «il lamo» per 'l'amo', affettuosamente, nella *Bufera*). D'altra parte, come è stato giustamente supposto che soprattutto negli *Xenia* il colloquialismo non sia solo omaggio alla moglie morta, ma quasi un po' emani letteralmente da lei, così forse si può dire che in tutto l'ultimo Montale una tendenza forte e nuova sia quella ad assorbire nel proprio linguaggio il linguaggio, più o meno familiare, altrui: meno per effettiva dialogicità che per un'attitudine semiseria a mescolare i diversi piani della realtà e a farsi attraversare dalle correnti linguistiche anziché piegarle e selezionarle demiurgicamente[86].

5.4. Ma il Montale che, di gran lunga, più conta è pur sempre l'autore di *Ossi* e soprattutto *Ocasioni* e *Bufera* (sia pure con consistenti appendici posteriori, specie in *Satura*). Molto di ciò che importava si è tentato di dire descrivendone i "contenuti" (cfr. § 1.1, 1.2, 1.3). Qualcos'altro, in estrema sintesi. Per sua stessa dichiarazione, la poesia di Montale si impianta su due condizioni tipiche della lirica borghese moderna: l'essere la forma di vita sostitutiva di chi veramente non vive[87], – da cui anche, sia notato di volo, la tendenza al correlato, alla poesia-oggetto –; e il nascere da un senso di «totale disarmonia [...] col mondo»[88], col conseguente isolamento cui fascismo e guerra fornirono parte l'alibi[89], parte l'incremento e l'alo-

[84] Letteralmente 'mosca infernale', detto dispettosamente-affettuosamente della moglie.
[85] E. MONTALE, *Satura*, in ID., *L'opera in versi* cit., p. 389.
[86] «In un certo senso io mi lascio scrivere» ha detto il poeta in una autointervista dei tempi di *Satura* (ID., *Sulla poesia* cit., p. 600).
[87] Cfr. § 2.1. e § 3 nota 5.
[88] Cfr. § 3, nota 4.
[89] Come indicato dallo stesso autore: cfr. E. MONTALE, *Sulla poesia* cit., pp. 571 e 576.

ne drammatico. Ma questa poesia, frutto di una condizione umana così nettamente segnata, s'alimenta poi del convivere in essa di feconde contraddizioni o compresenze, che per lo più sa sintetizzare mirabilmente, ma che a volte tali restano, accrescendone il fascino. Prima di tutto quella fra la *noche oscura* nei fantasmi genetici[90] e la limpidità febbrile-razionale nei risultati: a Einaudi nel '39 Montale scriveva: «ho bisogno piuttosto d'oscurità interiore che di autocoscienza»[91]; ma due mesi dopo a Contini: «di solito scrivo in condizioni di cinico autocontrollo»[92]. Corollari di questa forcella si trovano alla sezione 3. Ancora: fra i contemporanei, egli è certamente il poeta che più assume in sé echi, elementi, stimoli della tradizione italiana, antica e recente, al punto da parerne – ed esserne, in sostanza – una sorta di punto d'arrivo ed epitame; ma nella sua essenza più profonda, psichica ed immaginativa, Montale, a ben guardare, è un poeta assai poco italiano (mentre lo sono perfettamente Saba e Ungaretti), molto più assimilabile invece ai poeti di lingua inglese che ha ammirato e tradotto. È veramente un italiano chi ha scritto il mottetto della gondola o *Accelerato* (*Occasioni*), questo testo quasi di una Dickinson metafisica? E Montale è anche il poeta che ha programmato una poesia che fosse e insieme non fosse anche prosa, e più in particolare ha unito una materia e un "taglio" frequentemente "narrativi" (in senso lato) a una tecnica squisitamente lirica della ellissi e della concentrazione, del corto circuito, dei vuoti d'aria: da cui anche la non rara, e in fondo non disvoluta, "oscurità"; ed è il poeta che ha saputo e voluto esprimere l'aleatorietà sghemba della "occasione" nella assoluta e quasi prefabbricata perfezione chiusa della forma. Allo stessa modo in lui la massima precisione denotativa dei singoli elementi del linguaggio e delle loro catene brevi può convivere con una sostanziale ambiguità dei significati globali e delle connotaziani, questa pure tutt'altro che sgradita[93]. E infine, sin dalle sue prime battute, Montale è colui che ha congiunto il massimo di fisicità, nei referenti e nel linguaggio stesso, col massima di astrazione metafisica, poeta terrestre e celeste insieme. Per tutte queste caratteristiche e compresenze, che poi da *Satura* in giù si scioglieranno, o appiattiranno, più o meno felicemente, Montale (proveniente del resto dalla marginale e singolare Liguria) è al centro della poesia italiana del secolo ma non è affatto tipico di essa; il che vuol dire pure che, mentre

[90] Cfr. anche *ibid.*, p. 92.

[91] Cfr. *Il carteggio Einaudi-Montale* cit., p. 7.

[92] Cfr. E. MONTALE, *L'opera in versi* cit., p. 933. Andrà con questa compresenza l'altra, illuminata soprattutto da G. CONTINI, *Una lunga fedeltà* cit., *passim*, di punto di partenza nudamente esistenziale e contemporaneo imbevimento culturale.

[93] Cfr. ad esempio quanto l'autore ha detto del *Sogno del prigioniero* (*Bufera*): «Il mio prigioniero può essere un prigioniero politico; ma può essere *anche* un prigioniero della condizione esistenziale. Ambiguità, in questo caso, necessaria alla poesia» (E. MONTALE, *Sulla poesia* cit., pp. 579-80).

sul piano della tecnica e delle suggestioni linguistiche puntuali il suo influsso sui più giovani (e già su colleghi più anziani come Saba e Cardarelli) è stato immenso, capillare – e purtroppo non ancora veramente analizzato –, egli non ha propriamente avuto (a differenza di Ungaretti e dello stesso Saba) seguaci, perché non era possibile. L'eccesso di bibliografia su di lui, poco o tanto addomesticante, e la crescente glorificazione pubblica, hanno fatto troppo dimenticare la profonda "diversità" di Montale.

6. *Nota bibliografica.*

Esiste una bibliografia delle opere, non solo poetiche, di Montale: L. BARILE, *Bibliografia montaliana*, Milano 1977. Edizione critica («prima [...] edizione critica entro certi limiti esauriente di tutta l'opera poetica di un autore contemporaneo»): E. MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino 1980; comprende tutte le raccolte volute da Montale, da *Ossi di seppia* (1925) ad *Altri versi* (1980), compreso il *Quaderno di traduzioni* e aggiuntevi due sezioni, rispettivamente giovanile e recente, di *Poesie disperse*; ne restano fuori alcuni scampoli d'occasione che si leggono in ID., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano 1984, il testo (sicuro?) presentato da Guido Ceronetti in «La Stampa – Tuttolibri», il 31 dicembre 1988, e la poco rilevante serie, appartenente a un diario steso fra il '68 e il '79, che va via via pubblicando annualmente la destinataria, Annalisa Cima (finora quattro volumi, Lugano 1986-89, col titolo sempre di *Poesie inedite di Eugenio Montale*). Tutte le singole raccolte montaliane sono stampate e ristampate a Milano presso Mondadori, collana «Lo Specchio»; l'unica sezione commentata integralmente sono i *Mottetti*, a cura di D. Isella, Milano 1988[3]; un'antologia di testi, non solo poetici, accompagnata da saggi critici, è in *Per conoscere Montale*, a cura di M. Forti, Milano 1986[2].

Bibliografie analitiche della critica montaliana sano contenute nei repertori più comprensivi: cfr. in particolare *Per conoscere Montale* cit., pp. 95-145, e E. MONTALE, *Tutte le poesie* cit., pp. 1167-92; pregevole, per l'ultimo Montale, la bibliografia ragionata di G. IOLI, *Rassegna di studi montaliani da «Satura» a «Altri versi»*, in «Lettere italiane», XXXV (1983), pp. 200-67. Strumento fondamentale per lo studio specie della lingua è G. SAVOCA, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale. Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, Firenze 1987, da integrare con la *Appendice di liste alla Concordanza montaliana*, contenuta in *Per la lingua di Montale. Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987)*, a cura

di G. Savoca, Firenze 1989. Da evitare A. BARBUTO, *Le parole di Montale: Glossario del lessico poetico*, Roma 1973. Gli autocammenti montaliani raccolti da L. GRECO, *Montale commenta Montale*, Parma 1980, sono per l'essenziale ripresi in E. MONTALE, *L'opera in versi* cit. Una biografia dell'autore è quella di G. NASCIMBENI, *Eugenio Montale*, Milano 1986[4]. Fra le monografie critiche spiccano: M. FORTI, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano 1973[2]; M. MARTELLI, *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana*, Firenze 1982; R. LUPERINI, *Storia di Montale*, Bari 1986; F. CROCE, *Eugenio Montale*, in AA.VV., *La letteratura ligure. Il Novecento*, II, Genova 1988, pp. 9-100 (criticamente le due più acute).

Tra quelle dei critici "storici" di Montale, le interpretazioni più incisive sano quelle di S. SOLMI, *Montale 1925*, *"Le occasioni" di Montale* e *Sulla poesia di Montale*, in ID., *Scrittori negli anni*, Milano 1963, pp. 19-24,192-201, 278-314, e di G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino 1974; si citino poi almeno C. BO, *Della poesia di Montale*, in ID., *Otto Studi*, Firenze 1939, pp. 175-205, e O. MACRÌ, *Dell'analogia naturale: Montale*, in ID., *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze 1941, pp. 77-97 (un panorama delle prime reazioni è in G. MARIANI, *I primi giudizi sulla poesia di Montale. il decennio 1925-1935*, ifl ID., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, nuova edizione aggiornata e accresciuta, Padova 1983, pp. 284-325).

In questo dopoguerra la bibliografia montaliana si è fatta progressivamente più fitta, anzi sterminata. Tra le miscellanee di studi andranno citate: *Omaggio a Montale*, a cura di S. Ramat, Milano 1966; *Profilo di un autore. Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano 1977; AA.VV., *Letture montaliane*, *in occasione dell'80⁰ compleanno del poeta*, Genova 1977 (con cui AA.VV., *I poeti per Montale*); AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del Convegno internazionale*, Milano-Genova 1982. Volumi di singoli, interamente o in parte su Montale (scelta molta ristretta): F. FLORA, *Eugenio Montale*, in ID., *Scrittori italiani contemporanei*, Pisa 1952, pp. 119-59; G. GETTO, *Eugenio Montale*, in ID., *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano 1977, pp. 63-73 (Iª edizione col titolo *Poeti*, *critici e cose varie del Novecento*, Firenze 1953); S. ANTONIELLI, *Eugenio Montale*, in ID., *Aspetti e figure del Novecento*, Parma 1955, pp. 57-67; F. FORTINI, *Montale*, in ID., *Ventiquattro voci per un Dizionario di lettere*, Milano 1968, pp. 229-34; ID., *Due letture di Ungaretti e Montale* e *Di Montale*, in ID., *Saggi italiani*, Bari 1974 (poi Milano 1987), pp. 25-36 e 144-57; ID., *Eugenio Montale*, in ID., *I poeti del Novecento*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, IX/2. *Il Novecento. Dal Decadentismo alla crisi dei modelli*, Roma-Bari

1976, pp. 359-73; ID., *«Satura» nel 1971*, *I latrati di fedeltà*, *Responsabili di Montale*, *Montale traduttore di Guillén*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Milano 1987, pp. 103-49; D'A. S. AVALLE, *Tre saggi su Montale*, Torino 1970; U. CARPI, *Montale dopo il fascismo. Dalla «Bufera» a «Satura»*, Padova 1971; ID., *L'ideologia di Montale*, in ID., *Il poeta e il politico. Leopardi-Belli-Montale*, Napoli 1978, pp. 269-355; G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La metrica e altro*, *Gli Inferi e il Labirinto*, *L'ironia: scatologia ed escatologia* e *Satura, satira e altro*, in ID., *Gli Inferi e il Labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna 1974, pp. 195-268; G. DEBENEDETTI, *Montale*, in ID., *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano 1974, pp. 35-55 P. V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, *Per la cultura linguistica di Montale: qualche restauro* e *Primi appunti su «Satura»*, in ID., *La tradizione del Novecento*, Milano 1975, pp. 13-106, 297-317, 335-58 (e ancora *passim* su Montale); ID., *Un libro importante su Montale*, *La panchina e i morti (su una versione di Montale)* e *La «Lettera a Malvolio»*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze 1987, pp. 189-234, 275-305; M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Milano 1977; A. JACOMUZZI, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Torino 1978 (ampliamento di un precedente volume, *Sulla poesia di Montale*, Bologna 1968); E. GRAZIOSI, *Il tempo di Montale. Storia di un tema*, Firenze 1978; O. MACRÌ, *Esegesi del terzo libro di Montale*, in ID., *Realtà del simbolo*, Firenze 1978, pp. 73-146; P. BIGONGIARI, *L'autoriflessività del significato. Eugenio Montale dalla quantità esistenziale alla qualità essenziale*, in ID., *Poesia italiana del Novecento*, II, Milano 1980, pp. 321-418; G. LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna 1980; G. CAMBON, *Eugenio Montale's Poetry, a Dream in Reason's Presence*, Princeton, N.J. 1983; R. LUPERINI *Montale o l'identità negata*, Napoli 1984; ID., *Note sull'allegorismo poetico novecentesco. Il caso di Montale*, in ID., *L'allegoria del moderno*, Roma 1990, pp. 279-298 e 323-25; G. ORELLI, *Accertamenti montaliani*, Bologna 1984; E. GIACHERY, *Metamorfosi dell'orto e altri scritti montaliani*, Roma 1985; M. A. GRIGNANI, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale. Con una prosa medita*, Ravenna 1987; M. FORTI, *Nuovi saggi montaliani*, Milano 1990.

Tra i saggi rimasti sparsi è da dare speciale importanza, da un lato, a quelli di Luciano Rebay, fondamentali per i rapporti poesia-biografia: L. REBAY, *I diasparì di Montale*, in «Italica», XLVI (1969), I, pp. 33-53; ID., *La rete a strascico di Montale*, in «Forum italicum», V (1971), 3, pp. 329-50; ID., *Sull'"autobiografismo" di Montale*, in *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, a cura di V. Branca e altri, Firenze 1976, pp. 73-83; ID., *Montale, Clizia e l'America*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale* cit., pp. 281-

308; ID., *Un cestello di Montale: le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen*, in *La poesia di Eugenio Montale. Atti del Convegno internazionale (Genova)*, a cura di S. Campailla e C. F. Goffis, Firenze 1984, pp. 107-17. Criticamente primari, d'altra parte, gli interventi di A. ZANZOTTO, *L'inno nel fango*, in «La Fiera letteraria», 12 luglio 1953 (numero dedicata a Montale); ID., *Sviluppo di una situazione montaliana*, in *Omaggio a Montale* cit., pp. 151-58; ID., *In margine a «Satura»*, in «Nuovi Argomenti», n. 23-24 (1971), pp. 215-20. Fra i saggi di altri poeti-critici spicca quella avversa di P. P. PASOLINI, *Satura* (1971), in ID., *Il Portico della Morte*, a cura di C. Segre, Roma 1988, pp. 257-61.

In anni recenti è largamente fiorita (anche per impulso delle metodologie critiche strutturale e semiologica) il "genere" dell'analisi e interpretazione di singole liriche montaliane. Oltre a quelle comprese in opere già menzionate (in particolare *Profilo di un autore* cit.; AA.VV., *Letture montaliane* cit.; D'A. S. AVALLE, *Tre saggi* cit.; A. JACOMUZZI, *La poesia di Montale* cit.; F. FORTINI, *Nuovi saggi* cit.), ricorderemo: F. CROCE, *L'ultimo Montale, I. Le Conclusioni provvisorie*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXVII (1973), pp. 286-310; L. BLASUCCI, *Lettura e collocazione di «Nuove Stanze»*, in AA.VV., *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa 1974, pp. 505-24; ID., *Esercizio esegetica su una lirica di «Finisterre»* [*A mia madre*], in «Linguistica e letteratura», III (1978), 2, pp. 35-50; F. ZAMBON, *Il sogno del Nestoriano* [*Iride*, *Bufera*], in «Studi novecenteschi», III (1974), 7, pp. 57-74; A. BALDUINO, «*Verso Vienna*». *Lettura di una lirica montaliana*, in «Studi novecenteschi», VI (1977), 17-18, pp. 173-204; S. AGOSTI, *Il testo della poesia: «Sul lago d'Orta»*, e *Testo del segno e testo poetico: il «mottetto» degli sciacalli*, in ID., *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano 1982, pp. 69-87, 88-102; W. SITI, «*Iride*», in «Rivista di letteratura italiana», I (1983), 1, pp. 97-138 (particolarmente notevole); L. RENZI, *Lettura di «Vento sulla Mezzaluna» di Montale*, in ID., *Come leggere la poesia*, Bologna 1985, pp. 79-95; E. PASQUINI, *Una suite romanzesca*: *«Dopo una fuga»*, *in «Satura»*, in AA.VV., *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Roma 1985, pp. 269-88; G. NAVA, *Una lettura montaliana* [di *Da una Torre*, *Bufera*], in *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma 1989, pp. 138-52; M. TIZI, *I sarcofaghi e la poesia sepolcrale negli «Ossi di seppia»*, in «Rivista di letteratura italiana», VII (1989), 1, pp. 79-95. In questi paraggi si colloca anche l'importante saggio di R. BETTARINI, *Appunti sul «Taccuino» del 1926 di Eugenio Montale*, in «Studi di filologia italiana», XXVI (1978), pp. 457-512; e cfr. pure il paragrafo successivo.

Considero a parte i lavori principali sul *Quaderno di traduzioni.* Ottimo

sguardo d'assieme: G. LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in ID., *Il Vecchio e il Giovane* cit., pp. 144-63 (e si veda anche, più tecnica, M. P. MUSATTI, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, in «Strumenti critici», XIV (1980), 41, pp. 122-48). Su singoli testi o gruppi: R. MEOLI TOULMIN, *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, in «Belfagor», XXVI (1971), pp. 453-471; M. BULGHERONI, *Dickinson/Montale: il passo sull'erba*, in *Profilo di un autore* cit., pp. 91-114; P. V. MENGALDO, *La panchina e i morti* [sulla versione da Hardy] cit.; L. BARILE, *Sparviero o procellaria? Una versione di Montale da Hopkins*, in AA.VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Gianfranco Caretti*, Roma 1985, tomo II, pp. 805-46; F. FORTINI, *Montale traduttore di Guillén* cit.; D. ISELLA, *Montale e il giovane poeta Guglielmo Crollalanza* [= Shakespeare], in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, XVIII (1988), pp. 1371-86; e inoltre A. PASSANNANTE, *«The Indian to His Love» – «L'indiano all'amata»*, E. GUARIGLIA, *«Quando tu sarai vecchia»*, R. OLIVIERI, *Due poeti "oltre": Yeats, «Sailing to Byzantium» / Montale, «Verso Bisanzio»*, tutti su versioni da Yeats e tutti in *Quaderno montaliano*, a cura di P. V. Mengaldo, Padova 1989, pp. 119-89.

Sulla metrica montaliana: G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La metrica e altro* cit. (risalente al 1965); O. GIANNANGELI, *Il significante metrico in Montale* (1969), e *La metrica di Montale satiro*, in ID., *Metrica e significato in D'Annunzio e Montale*, Chieti 1988, pp. 73-149; A. PINCHERA, *La versificazione tonico-sillabica nella poesia di Montale*, *I. Ossidi seppia*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», VII (1969), pp. 155-84; P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento* cit., *passim*; ID., *Questioni metriche novecentesche*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi e altri, Padova 1988, pp. 555-98, *passim*; G. MARUCELLI, *La metrica di Montale. Isosillabismo ed equivalenza ritmica dagli «Ossi di seppia» alle «Occasioni»*, in *Contributi per Montale*, a cura di G. Cillo, Lecce 1976, pp. 93-108; G. LAVEZZI, *Occasioni variantistiche per la metrica delle tre prime raccolte montaliane*, in «Metrica», II (1981), pp. 159-82; V. COLETTI, *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, *ibid.*, IV (1986), pp. 209-23; e inoltre S. BOZZOLA, *Strutture strofiche e versificazione nella «Bufera»*, A. SOLDANI, *Rime e richiami fonici nella «Bufera»*, A. AFRIBO, *Consistenza e testura delle strofe in «Satura»*, M. BARBIERATO, *Tradizione e rinnovamento nella versificazione di «Satura»*, S. MICHELOTTO, *Rime*, *assonanze*, *iterazioni fonico-semantiche in «Satura»*: tutti in *Quaderno montaliano* cit., pp. 7-117.

Cultura, modelli, "fonti" (lavori principali per mole e qualità di riscontri e bontà di metodo): P. P. PASOLINI, *Pascoli e Montale* (1947), in ID., *Il Portico*

della Morte cit., pp. 5-13; E. SANGUINETI, *Da Gozzano a Montale* (1954), in ID., *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano 1977, pp. 17-39; ID., *«Forse un mattino andando»*, in *Letture montaliane* cit., pp. 47-52; G. MARIANI, *Eugenio Montale* (1958), in ID., *Poesia e tecnica* cit., pp. 136-66, importante per il rapporto coi liguri; gli eccellenti studi di P. BONFIGLIOLI, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, in «il Verri», II (1958), 4, pp. 3-23; ID., *Pascoli e Montale*, in AA.VV., *Studi per il Centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel Cinquantenario della morte*, Bologna 1962, I, pp. 219-43; ID., *Dante Pascoli Montale*, in AA.VV., *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano-Cesena 1963, pp. 35-62; ID., *Il "ritorno dei morti" da Pascoli a Montale*, in AA.VV., *Pascoli. Atti del Convegno Nazionale di Studi Pascoliani*, Santarcangelo di Romagna 1965, pp. 55-72; T. COMELLO, *Dante e Montale*, in «Dimensioni», VI (1961), 5-6, pp. 13-19; A. PIPA, *Montale and Dante*, Minneapolis 1968; P. BIGONGIARI, *Montale tra Boutroux e Mlle de Scudéry* (1969-70), in ID., *Poesia italiana del Novecento* cit., II, pp. 375-404; G. LONARDI, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze 1990 (ma edizione precedente, con titolo *Leopardismo*, Firenze 1974), *passim*; ID., *Il Vecchio e il Giovane* cit., *passim* (assai importante anche da questa punta di vista); ID., *Un classicista da attraversare: Montale, Zanella e la "colpa" moderna*, Napoli 1990; P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento* cit., *passim*; M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia* cit., *passim*; M. MARCHI, *Alcune fonti*, in ID., *Sul primo Montale*, Firenze 1978, pp. 121-54; S. CARRAI, *Dal "cannocchiale arrovesciato" al "rovescio del binocolo"*, in «Sigma», nuova serie, XIII (1980), I, pp. 37-49; C. SCARPATI, *Montale e Rensi*, *ibid.*, pp. 77-108; G. IOLI, *Montale e le allusioni all'ntico"*, in «Italian Quarterly», XXII (1981), 86, pp. 43-55; ID., *Dante e Montale*, in *Letture Classensi*, a cura di G. L. Beccaria, XIV, Ravenna 1985, pp. 99-120; L. BLASUCCI, *Presenze dantesche nella poesia del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, in «Bollettino della Società Letteraria di Verona», n. 5-6 (1982), pp. 43-57; ID., *Montale*, *Govoni e l"'oggetto povero"*, in corsa di stampa in «La Rassegna della letteratura italiana»; B. ROSADA, *Il contingentismo di Montale*, in «Studi novecenteschi», X (1983), 25-26, pp. 5-56; M. AVERSANO, *Montale e il libretto d'opera*, Napoli 1984; A. MARTINI, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, in «Versants», nuova serie, XI (1987), pp. 105-22.

Principali lavori sulla lingua e lo stile (a parte gli spunti in "classici" della critica montaliana, da Contini a Avalle a Lonardi): F. FLORA, *Eugenio Montale* cit.; L. ROSIELLO, *Le sinestesie nell'opera poetica di Montale*, in «Rendiconti», n. 7 (1963), pp. 1-19; ID., *Analisi statistica della funzione poetica nella poesia monta-*

liana, in ID., *Struttura uso e funzioni della lingua*, Firenze 1965, pp. 115-47; A. JACOMUZZI, *Sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica* (1963), in ID., *La poesia di Montale* cit., pp. 3-13; S. AGOSTI, *Forme trans-comunicative in «Xenia»*, in ID., *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Milano 1972, pp. 191-207; P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento* cit., *passim*; R. BROGGINI, *Briciole montaliane*, in «Strumenti critici», VIII (1974), 25, pp. 383-90; E. VINEIS, *Per un 'interpretazione strutturale delle ricorrenze fonetiche nella poesia montaliana*, in *Contributi per Montale* cit., pp. 9-52; M. MARCHI, *Il lirismo contraddetto degli «Ossi di seppia»* e *Varianti a stampa degli «Ossi di seppia»*, in ID., *Sul primo Montale* cit., pp. 15-117; M. P. MUSATTI, *Le strutture dell'aggettivo in «Satura» di Montale*, in «Strumenti critici», XII (1978), 35, pp. 76-98; G. LAVEZZI, *Per una lettura delle varianti montaliane dagli «Ossi» alla «Bufera»*, in «Otto-Novecento», V (1981), 2, pp. 33-58; G. BAGNASCO, *Glossario di dialettismi in testi letterari liguri del '900*, in «Quaderni dell'Atlante lessicale toscano», n. 4 (1986), pp. 157-220; M. A. GRIGNANI, *Prologhi ed epiloghi* cit., *passim.*

Aggiornamento bibliografico
a cura di Gabriella Macciocca

Le sessantasei poesie di un "diario postumo", affidate da Montale alle cure di Annalisa Cima, e pubblicate con la cadenza regolare di sei per anno presso la Fondazione Schlesinger di Lugano a partire dal 1986, hanno raggiunto il volume IX. Le prime ventiquattro sono state nuovamente pubblicate per Mondadori, con le sei inedite del '90, in E. MONTALE, *Diario postumo. Prima parte: 30 poesie*, a cura e con una postfazione di A. Cima, testo e apparato critico di R. Bettarini, Milano 1991.

Importante per gli inediti, e per i manoscritti unici relatori di poesie del primo periodo, ID., *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina* 1923-1925, a cura di L. Barile, Milano 1995. Alcune delle cinquantacinque lettere che Montale scrisse a Cecchi, conservate presso il Gabinetto Vieusseux, e che coprono un arco di tempo che inizia negli stessi anni (nel '24) ma che si protrae sino al '62, sono state pubblicate a cura di A. Casadei in «Rivista di letteratura italiana», VIII (1990), I, pp. 155-75.

Le prose di Montale, cosiddette "di fantasia e d'invenzione", e cioè *Farfalla*

di Dinard (ripubblicata recentemente, Milano 1994), *Fuori di casa*, *La poesia non esiste*, *Trentadue variazioni*, già raccolte in volume dall'autore, insieme alla nuova *Prose varie di fantasia e d'invenzione*, assemblata con altre collaborazioni del poeta a riviste e quotidiani tra il '45 e il '75 hanno costituito il «Meridiano» E. MONTALE, *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. Forti, note ai testi e varianti a cura di L. Previtera (Milano 1995). Ancora dalle collaborazioni al «Corriere della Sera» e al «Corriere d'Informazione», nate principalmente da incarichi di inviato speciale in Svizzera tra il '47 e il '60, proviene ID., *Ventidue prose elvetiche*, a cura di F. Soldini, Milano 1994; tra le quali sei che, con qualche variante, vennero incluse nella *Farfalla di Dinard* e in *Fuori di casa*, e una in *Sulla poesia.*

Tra i testi vanno ancora segnalati G. DEGO, *Il bulldog di legno. Intervista a Eugenio Montale* (1973), Roma 1985; la nuova edizione accresciuta e aggiornata di L. GRECO, *Montale commenta Montale*, Parma 1990; ed infine *La tavolozza color foglia secca di Eugenio Montale*, a cura di G. Marcenaro, Genova 1991.

Nel quadro della produzione saggistica su Montale a carattere complessivo, in questi ultimi anni: L. BARILE, *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Bologna 1990; C. BO, *Quella parte più alta e segreta*, in «Corriere della Sera», 8 settembre 1991; A. CASADEI, *Prospettive montaliane dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Pisa 1992; F. CROCE, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Genova 1991; V. FAGGI, *Montale a Brescia*, Brescia 1993; G. IOLI, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole*, introduzione di M. Guglielminetti, Paris-Genève 1987; M. MARTELLI, *Le glosse dello scoliasta. Pretesti montaliani*, Firenze 1991; E. PASQUINI, *La memoria culturale nella poesia di Eugenio Montale*, Modena 1991; G. TAFFON, *L'atelier di Montale*, Pisa 1990; con saggi sulle varie raccolte, D. ISELLA, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino 1994, e A. ZANZOTTO, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano 1991; nei capitoli specifici, E. RAIMONDI, *Intertestualità e storia letteraria: da Dante a Montale*, Bologna 1991, e C. VARESE, *Sfide del Novecento. La letteratura come scelta*, Firenze 1992; essenzialmente sulle prime raccolte, P. V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino 1991, pp. 27-74.

Sulle singole raccolte, o in particolare su singoli componimenti, a partire dagli *Ossi*: M. ANTONELLO, *La metrica del primo Montale*, Pisa 1991; A. DI BENEDETTO, *Intertestualità montaliane: «Forse un mattino...» (Vecchie e nuove note)*, in «Otto-Novecento», XIV (1960), 6, pp. 135-40; S. MAXIA, *«Tendono alla chiarità le cose oscure...». Breve commento al «Girasole» di Montale*, in *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, a cura di N. Bottiglieri e G. C. Marras, Milano 1994,

pp. 299-306; R. LUPERINI, *Il fascismo e la «Repubblica delle lettere»: storia e simboli nelle Occasioni e nella Cognizione del dolore*, in «Rivista di studi italiani», V-VI (1987), pp. 41-50; E. BETTARINI, *Per Dora*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzeni e G. Gorni, Milano-Napoli 1993, pp. 531-41; S. RAMAT, *La poesia italiana 1900-1945 per titoli esemplari - trentatreesima parte. Le Occasioni di Eugenio Montale*, in «Poesia», VII (1994), pp. 43-46. F. ZAMBON, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Parma 1994; A. ZOLLINO, *Riscontri dannunziani nella «Bufera» di Montale*, in «Rivista di letteratura italiana», VII (1989), 2-3, pp. 311-47; R. BO, *Tra cielo e terra: viaggio attraverso i simboli animali della donna nella «Bufera» di Montale*, in «Studi novecenteschi», XVII (1990), 39, pp. 103-29; L. PREVITERA, *Sintassi della poesia: «L'anguilla» di Eugenio Montale*, in AA.VV., *Lezioni sul testo*, a cura di E. Manzotti, Brescia 1992, pp. 153-69; A. BERTONI, *Le conclusioni sospese di Montale*, in *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a cura di A. Battistini, Bologna 1994, pp. 435-51 (in particolare su *Piccolo testamento* e *Il sogno del prigioniero*); A. CASADEI, *«I miraggi» di Montale*, in «Studi novecenteschi», XV (1988), 35, pp. 109-24; A. MARCHESE, *L'ottavo libro di Eugenio Montale: Diario postumo*, in «Studi e problemi di critica testuale», XLIV (1992), pp. 179-88.

In generale sull'ultimo Montale: G. IOLI, *Autocitazione: il gioco intertestuale dell'ultimo Montale*, in AA.VV., *L 'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo 1984, pp. 821-35; M. A. GRIGNANI, *Incespicare in prosa e in poesia: tecniche argomentative nell'ultimo Montale*, in «Allegoria», II (1990), 6, pp. 25-45.

Su particolari aspetti della personalità di Montale, ma utili alla definizione dell'opera poetica: E. BONORA, *Montale e Bécquer*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova 1993, III, pp. 2141-44 (cfr. anche i precedenti: ID., *Anelli del ciclo di Arletta*, in ID., *Le metafore del vero*, Roma 1981, pp. 9-38; e ID., *Montale e altro Novecento*, Caltanissetta 1989); C. GARBOLI, *Penna e Montale*, in «Paragone», XXXIX (1988), 460, pp. 6-36 (poi nella collana «Passepartout» della Mondadori); S. CE, *Montale e Debussy: verso l'«uniformità» di suoni e strutture*, in «Strumenti critici», VII (1992), 68, pp. 129-56; L. BLASUCCI, *Montale, Govoni e l''oggetto povero'*, in «La rassegna della letteratura italiana», serie VIII, XCIV (1990), 1-2, pp. 43-63; G. LONARDI, *Piccolo*, *Montale e l'agone*, in «Studi novecenteschi», XV (1988), 35, pp. 125-42; A. ROSSI, *I grilli di Breton e Montale*, in «Poliorama», VII (1990), pp. 215-28; B. STASI, *Montale e Landolfi: cronaca di una relazione letteraria*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pi-

sa. Classe di lettere e filosofia», XVII (1987), 4, pp. 1135-61; M. AVERSANO, *Per album: la «Volpe» di Montale e il melodramma*, in «Lingua e stile», XXIII (1988), 2, pp. 313-26; G. BARDAZZI, *Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro*, in «Studi novecenteschi», XV (1988), 35, pp. 69-107; G. BARFOOT, *Eugenio Montale e Thomas Hardy*, in «Italianistica», XIX (1990), I, pp. 131-43; F. LERUTH, *Les premières lectures françaises d'Eugenio Montale*, in «Les Lettres Romanes» XLIV (1990), 1-2, pp. 47-72; F. ERSPAMER, *I sonetti dell'esperienza. Montale traduttore di Shakespeare*, in «Quaderni di Italianistica», XI (1990), 2, pp. 269-85; G. SOTIS, *Montale interprete e traduttore del Billy Budd di Melville*, in «Forum Italicum», XXIII (1989), 1-2, pp. 195-211; S. GIOVANNUZZI, *Su Ronsard, Yeats e Montale*, in «Paragone», XL (1989), 476, pp. 107-15; F. MAZZONI, *Elaborazione nel discorso di Montale per il settimo centenario dantesco*, in *Le tradizioni del testo* cit., pp. 543-72; Z. G. BARAÑSKI, *Dante and Montale: The Threads of Influence*, in *Dante Comparisons*, a cura di E. Haywood e B. Jones, Dublin 1985, pp. 11-48; G. LAVEZZI, *L'opera in prosa di Saba e Montale*, in AA.VV., *Lezioni sul Novecento*, Pavia 1991, pp. 7-22; G. GRAMIGNA, *Il fantasma della prosa*, in «Corriere della Sera», 8 settembre 1991; A. NOFERI, *«Cripte buchi nascondigli in Montale»*, in AA.VV., *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Roma 1993, pp. 457-91; A. MARCHESE, *Amico dell'invisibile*, in «Humanitas», XLVII (1992), pp. 332-55; G. SINGH, *Montale and the revolution of the word*, in «Esperienze letterarie», XVII (1992), I, pp. 39-50; M. GRACCEVA, *Alcune considerazioni sul tempo nell'opera montaliana*, in «Studi novecenteschi», XVI (1989), 37, pp. 79-109; L. BUSQUETS, *Eugenio Montale y la cultura hispànica*, Roma 1986.

Per un più profondo intendimento della poesia di Montale, vanno segnalati i diversi saggi di Giovanni Macchia poi raccolti nei *Saggi italiani*, Milano 1983, e i due articoli sul «Corriere della Sera»: *Montale e la donna salvatrice*, e *Quando Montale inventò una donna per salvare il mondo*, del 24 gennaio e 7 febbraio 1982; B. BAZLEN, *Scritti*, a cura e con un saggio di R. Calasso, Milano 1984; e le recenti ristampe, di C. E. GADDA, *Montale, o l'uomo-mùsico*, in *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a cura di D. Isella, Milano 1982, pp. 161-66; e i vari interventi di Sergio Solmi, poi raccolti in *Opere*, I. *Letteratura italiana contemporanea*, t. I, a cura di G. Pacchiano, Milano 1992.

Bibliografie accurate si trovano in E. MONTALE, *Prose e Racconti* cit., e in F. CROCE, *Storia della poesia di Montale* cit. Costituisce una rassegna della critica, S. PAVARINI, *La critica marxista e Montale*, in «Allegoria», II (1990), 5, pp. 117-25; ID., *Ancora sulla critica marxista e Montale*, *ibid.*, 6, pp. 86-91.

Sempre utili gli approfondimenti biografici con G. MARCENARO, *Un'amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Milano 1991; B. MONTALE, *La Liguria di Eugenio*, in «Nuova Antologia», n. 2174 (1990), pp. 340-47; G. SPADOLINI, *Due testimonianze su Gobetti di Eugenio Montale*, in ID., *Gobetti. Un'idea dell'Italia*, Milano 1993, pp. 357-63.