

13 marzo

Il gallo cedrone e l'anguilla sono raccontano ciò che accade dopo l'addio a clizia. Le silvae alludevano a un genere miscelaneo e policentrico della letteratura latina. Infatti la raccolta non è interamente dedicata a clizia.

“il gallo cedrone” presenta la figura di un animale e la sua identificazione col poeta. Montale in una lettera a conti dichiara che il testo era dedicato a guido peyron pittore e cuoco. Questo spiega i riferimenti alla gastronomia presenti nel testo. È composta da quattro quartine, come l'albatro di bodler, e come tale poesia è dedicata a un uccello con cui condivide il destino. La prima ironia si apre con ironia tragica, presenta un gallo abbattuto dal cacciatore. Il maestoso uccello è ridotto a un piatto prelibato che sarebbe piaciuto al suo dedicatario, peyron. Fin dall'inizio è evidente l'ironia, il gallo ucciso diventa un piatto da mangiare, metafora gastronomica. La gastronomia sarà una metafora ricorrente in satura. Nella seconda strofa si dispiega una sorta di discorso indiretto libero, il gallo da voce ai suoi pensieri confondendoli con quelli del poeta. “era più dolce vivere che affondare in questo magma..”. È evidente il riferimento alla delusione del secondo dopoguerra. Il registro poetico si fonde col registro gastronomico. Diventa sempre più forte la compartecipazione del gallo e del poeta nella sofferenza della ferita. Montale assume le sembianze del gallo per tentare col suo volo pesante di oltrepassare il muro (condizione esistenziale). Nell'ultima strofa ha un tono più gioioso e allude ai combattimenti degli uccelli per la conquista delle femmine e la deposizione delle uova sottoterra. Arriva poi a parlare del dopo la morte, allude alla possibilità della resurrezione. Le uova sepolte rappresentano speranza. L'ultimo verso è un'invocazione che allude a un'idea di poesia che si propone di trovare il divino nel terrestre. La poesia celeste e divina non esiste più, viene cercata nel terrestre. Nuova idea di poesia che montale sta cominciando a mettere a fuoco. “L'anguilla” chiude le silvae, è dedicata a un altro animale, più umile del gallo cedrone. Con questa poesia montale allude a una nuova immagine femminile. L'anguilla è una creatura del mare e del fango. Allude a una nuova idea di poesia che si ispira alla nuova figura femminile e a una nuova idea di eros. L'impulso vitale dell'anguilla la porta a compiere un percorso lungo e difficile per raggiungere “i paradisi di fecondazione, allegorica di un nuovo attaccamento del poeta all'esistenza. Il percorso che fa fare all'anguilla è solo in parte

corrispondente al percorso naturale delle anguille. Le anguille partono dai freddi mari del nord per giungere a destinazione, però non è per riprodursi che risalgono i fiumi, come i salmoni. Infatti ricevette critiche per questo. L'anguilla era stata una protagonista degli ossi e di alcuni racconti. Il poeta in questa poesia si rivolge ad un tu, che è inconfondibilmente clizia. Anche se il tu è abbastanza astratto, è una figura a cui indirizzare un discorso universale.

Nella prima parte rappresenta la lunga resistenza dell'anguilla che lascia il baltico dei mari freddi e arriva ai nostri mari risalendo i fiumi. L'anguilla viene promossa a simbolo di fertilità e vitalità. L'anguilla viene evocata in tutta la sua forza e attraverso la melma riesce a arrivare alla fecondazione, cioè alla vita. Combatte contro l'arsura e la desolazione per celebrare la vita e la poesia. Riferendosi all'iride dell'anguilla si rivolge a clizia e le chiede se può considerarla sorella per l'amore naturale che coinvolge le creature terrestri, anche quelle immerse nel fango. Un amore che dalla trascendenza ci riconduce all'amore terrestre. Questa poesia si tratta di una grande prova, è un unico periodo che presenta solo qualche punto e virgola.

Con questa poesia si conclude la sezione silvae.

Nella sezione "Madrigali privati" l'aggettivo privati distingue questi componimenti dal carattere storico pubblico dei madrigali fiorentini. Qui introduce una nuova figura femminile volpe, dando vita. Sun canzoniere erotico rinnovato dopo quello di clizia. L'io poetico nei madrigali privati si trova in una dimensione terrestre, anche se per raccontare questo amore terrestre usa sempre la figura dell'angelo. Qui a differenza di clizia l'amore è del tutto privato e la salvezza che porta è personale. La sezione finale della bufera è "conclusioni provvisorie", è importante per cogliere il senso complessivo della raccolta e per i primi segni di poesia ironico satirica che si svilupperà in satura. Il titolo ossimorico costituisce una ricapitolazione della riflessione di montale sulla guerra e dopoguerra, riflessione già avviata (madrigali fiorentini e primavera). "Il sogno prigioniero" 1945 svolge un ruolo anticipatori rispetto a Botta e risposta I di Sautra. Il componimento è incluso nella raccolta per nozze e viene poi collocato in sautra. "Il sogno del prigioniero" anticipa di pochi anni botta e risposta e anticipa il racconto in chiave autobiografica che l'io poetico compie durante il fascismo. Con Botta e risposta uno la poesia condivide la rappresentazione degli orrori dei regimi dittatoriale con l'immagine di una gastronomia infernale. Il finale lascia speranza, con l'invocazione di clizia e della forza della poesia.

“Il sogno del prigioniero”

Il testo rappresenta l'io poetico prigioniero in un luogo di detenzione, Contini ha parlato dei lager nazisti per una serie di riferimenti, Luperini invece ai gulag staliniani. Montale ha accettato entrambe le interpretazioni, precisando che si riferiva a quella guerra ma anche alla guerra cosmica dell'uomo. Viene rappresentato il prigioniero, rallentato e piegato, si identifica col volo della tarma e con elementi naturali come luci dell'aurora. “bucelati dei forni” si riferisce ai forni crematori, metafora gastronomica. Il prigioniero con la memoria del passato e l'invenzione riesce quasi a uscire dalla prigione. “mi sono alzato sono ricaduto” alternanza di negativo e positivo. L'ultima strofa riprende il tema della gastronomia infernale “Se al festino sarò farcitore o farcito”. “il mio sogno di te non è finito” il tu a cui si riferisce è Clizia, l'ultima evocazione rappresenta l'attesa di una salvezza fuori della storia, in un tempo assoluto.

16 marzo

Abbiamo finito l'attraversamento del territorio dell'esperienza poetica di Montale all'interno della storia montaliana degli anni compresi tra la fine della seconda guerra mondiale agli anni '60, identificando quali potessero essere gli elementi in grado di disvelarci il carsico viaggio della poesia di satura attraverso questi anni. Il primo territorio che abbiamo scelto è quello della poesia e ci siamo soffermati sull'esperienza che è immediatamente contigua alla nascita di satura parlo soprattutto della edizioncina per nozze, ovvero la bufera e altro, e abbiamo attraversato alcuni dei punti salienti della raccolta alla ricerca di segnali, indizi che svelassero la presenza all'interno di questa grande raccolta che appartiene alla storia della poesia alta di Montale dei primi sintomi e anche di una nuova maniera poetica, del primo inclinarsi di quella grande scrittura moderna e classica, il classicismo tragico e moderno di Montale. Oggi ci spostiamo su un altro territorio che già nelle lezioni precedenti abbiamo individuato come importante per capire la nascita di satura o sia il territorio del giornalismo e che si articola in una serie di generi sottogeneri diversi la scrittura di invenzione, il giornalismo etico politico, il reportage di viaggio. Per ora tuttavia affrontiamo il problema nel complesso, ovvero quello dell'approdo di Montale al giornalismo. L'approdo alle pagine dei giornali non è una novità assoluta nella storia

montaliana perché a partire dal 1920 fino alla seconda guerra mondiale Montale aveva collaborato a giornali e riviste, ma lo aveva fatto quasi esclusivamente nelle vesti di critico letterario e di recensore dei libri. Abbiamo già evocato il famoso articolo nel 1925 che Montale dedica a senilità di Italo Svevo e che contribuisce in Italia, insieme ai critici parigini alla scoperta del caso Svevo. Oltre che a Svevo Montale nel corso del tempo compreso tra gli anni '20 e la seconda guerra mondiale è lettore e interprete di moltissimi autori maggiori e minori della letteratura italiana e straniera. Nell'immediato dopoguerra tuttavia comincia a collaborare a giornali quali: la nazione del popolo, che era il quotidiano del comitato toscano di liberazione nazionale, il Corriere del mattino, Patria, o a riviste come il Mondo, la rivista politico letteraria che Montale stesso fonda con Alessandro Bonsanti. Su tutti questi giornali Montale le pubblica anche articoli politici di ispirazione etico civile e questo indubbiamente costituisce una novità. Ma la vera e propria storia di Montale giornalista ha inizio il 1° Aprile 48, quando viene assunto dal nuovo Corriere della sera, per cui già aveva scritto articoli fino dal gennaio 46. È il famoso episodio che Montale più volte raccontato, della sua assunzione al Corriere della sera dovuta secondo il racconto montaliano alla sua presenza nella redazione del giornale proprio quando giunge la notizia della morte di Gandhi e della sua capacità di confezionare il sole due ore l'articolo che il direttore del giornale gli richiede. Il titolo Nuovo Corriere della sera si tratta del Corriere della sera che dopo la guerra assume per un certo periodo questo titolo: Nuovo Corriere della sera, in seguito all'operazione di defascistizzazione dei giornali. Il secondo mestiere I fa riferimento alla nascita del suo secondo mestiere: il giornalismo. Non a caso i volumi dei meridiani che accolgono i suoi scritti giornalistici si intitolano il secondo schede e con la nascita di quello che Montale lo ha definito il suo secondo mestiere è stata raccontata dal poeta stesso che l'ha ricondotta ad un episodio contingente della sua biografia. La necessità dopo la fine della seconda guerra mondiale di trovare un'occupazione stabile dopo il licenziamento dalla direzione del gabinetto di chi non aveva più avuto un'occupazione fissa. La sua assunzione al Corriere della Sera nel 48 e la conseguente esigenza di ridefinire i suoi codici espressivi. Questo racconto è affidato dal poeta, molti anni più tardi, a uno scritto che appare sul Corriere della sera il 18 maggio 69

come premessa alla ristampa di una sua antica prosa intitolata "Il lieve tintinnio del collarino" la premessa e la prosa saranno ripubblicate insieme nel libro intitolato "32 variazioni" che esce a Milano nel 1973 e poi in edizione definitiva 1987. Nella quarta slide c'è un pezzo tratto dalla premessa alla prosa "Il lieve tintinnio del collarino", questa prosa era già stata pubblicata da Montale su una rivista nel 1943 la rivista si chiamava Lettere d'oggi poi come lui racconta nell'inizio del brano e questa prosa era stata dal poeta scartata al momento di costituire la sezione Intermezzo della Bufera. In un primo momento Montale pensa di inserire Il lieve tintinnio dentro la Bufera, non lo farà e la prosa resterà nel suo cassetto fino a questa ripubblicazione. Anche perché Montale dice: "non sono più i tempi della grande prosa lirica".

"A un grande quotidiano approdai solo dopò la liberazione di Milano e in quella nuova sede mi si fece intendere che lo spazio era ristretto e che la critica letteraria doveva entrare, almeno provvisoriamente, in quarantena". Qui Montale allude alla ridefinizione dei suoi codici espressivi. Al Corriere della sera gli fanno capire che la critica letteraria nel clima del secondo dopoguerra, nel clima di realismo e di impegno del secondo dopoguerra, non ha molto spazio sulle pagine dei giornali. "Spari allora del tutto l'illusione che io potessi diventare un emulo di Bertrand, un cesellatore brevi gioielli in prosa d'arte". Qui Montale ironizza su se stesso dicendo dovete lasciar cadere la speranza di poter diventare un "cesellatore di gioielli in prosa d'arte" "D'altre parte mi mancava la fantasia del narratore nato e non potevo contare io su ricordi personali su esperienze". Dice Montale "Non avevo la fantasia del narratore" questa sua incapacità di invenzione sarà più volte invocata da Montale, non tanto per la prosa quanto per la poesia. Dirà "io non sono capace di inventare niente e quindi non posso che contare sulle esperienze vissute i suoi ricordi personali". "Non disponevo certo del pozzo di San Patrizio" Il pozzo era il luogo dove si trovavano gli oggetti smarriti, qui il pozzo di San Patrizio riguarda memoria. "Avendo sempre condotto una vita appartata dopo il 40, semi clandestina" che è un'elusione agli anni della guerra vissuti insieme clandestinità "in compenso quelle poche memorie erano andate lievitando e di giorno in giorno, mi sembravano sempre più irreali, non potevo fonderle in un tutto omogeneo. Si rifiutavano di organizzarsi secondo un ordine e una prospettiva. Dovevo lasciarle sorgere a piacer

loro e così fu. Nacquero così i racconti non racconti, le poesie non poesie, che anni dopo raccolti sotto il titolo "La farfalla di Dinard". I racconti non racconti e le poesie non poesie di cui Montale parla nel testo escono sul Corriere della sera tra il 1946 e il 1950. E saranno raccolte nel 1956 (lo stesso anno della bufera ed altro) nel libro "La farfalla di dinard". Questo primo versante dell'attività giornalistica montaliana quello che potremmo chiamare il versante della prosa creativa, è particolarmente importante perché può essere letto come una nuova esperienza in cui Montale sperimenta in prosa temi, figure, modalità di approccio alla realtà che saranno riprese nella scritta in versi di satura. L'ultima diapositiva di questa prima parte della lezione si intitola farfalla di Dinard e affronta appunto la struttura che questo libro ha. I pezzi giornalistici che Montale accoglie in farfalla di Dinard sono disposti nel libro non secondo l'ordine cronologico di apparizione sul giornale, ma sulla base di un preciso disegno narrativo che aspira a restituire le vicende dell'io protagonista entra una struttura che, pur senza acquisire la continuità proprie di un romanzo, ripercorre le tappe e soprattutto in luoghi cruciali della biografia dell'autore. Il racconto di Farfalla di Dinard si articola infatti in tre fondamentali tempi e in tre luoghi fondamentali. La stagione ligure dell'infanzia dell'adolescenza e della giovinezza, gli anni fiorentini tra le 2 guerre, il soggiorno a Milano e i viaggi all'estero del secondo dopoguerra

Nella prima sezione di "Fafalla di Dinard" Montale disegna la stagione ligure della sua formazione, tra la natia Genova e la familiare Monterosso, che era stata al centro della poesia degli Ossi di seppia. Qui in un altro senso, in un altro modo recuperata sul filo della memoria. Gli ossi di seppia erano stati una sorta di romanzo della ricerca dell'identità da parte di un protagonista che dall'età dell'infanzia passa a quella dell'adolescenza e della giovinezza. Era stata quindi il romanzo del mito dell'età breve, cioè dell'infanzia, la cui fine segnava nella raccolta non soltanto la fine di un rapporto panico con la natura (basti pensare a un componimento come Mediterraneo in cui il protagonista rinuncia alla fusione col mare con la natura e resta sulla terra), ma anche la fine di un possibile significato pieno della vita. nella prima parte di farfalla di dinard il mondo degli ossi di seppia è rivissuto senz'altro in una chiave diversa, con un'attitudine di esplicito realismo autobiografico. Si capisce

benissimo che chi dice "io" all'interno di queste prose, pur portando nomi diversi, coincide con Eugenio Montale. È rivissuto con un aperto riferimento ai fatti e ai personaggi che stavano dietro le vocazioni degli oggetti e dei paesaggi degli ossi, con una vena di sottile e discreto humor, che proietta sulle cose una luce diversa che era del tutto assente dall'orizzonte degli Ossi di seppia. Anni dopo parlando di Satura Montale ha dichiarato in un'intervista del 1975 pubblicato col titolo "ho scritto un solo libro" dice "ho scritto un solo libro di cui prima ho dato il recto ora do il verso". Allude alla definizione tipo archivistico e paleografico con cui si definisce la parte davanti il didietro di un foglio di un manoscritto. In un'altra del 1971 che si intitola "il Montale di satura" dice parlando in terza persona "quando ha a ripreso a scrivere in versi, dopo molti anni di prosa prosa, la necessità di mostrare l'envers du decòr gli si è imposta inesorabilmente" L'envers du decòr può essere tradotto in italiano come "il rovescio della medaglia". Montale attribuisce al poeta satura la volontà di mostrare la stessa realtà della sua poesia precedente, gli stessi oggetti, gli stessi temi, ma visti da un'altra parte. La necessità di mostrare il rovescio della medaglia che montale attribuisce al poeta di satura è già evidente nelle prose di farfalle di dinard, nelle quali Montale torna su luoghi, figure e temi della sua precedente poesia per rivisitarli in una chiave più dimessa e quotidiana, il rovescio della medaglia della poesia alta.

Esemplare in tal senso, nella prima sezione di farfalla di dinard è la prosa intitolata "La casa delle due palme" che esce sul Corriere d'informazione il 10 Febbraio 48. Il protagonista si chiama Federigo, ma che è facilissimamente sovrapponibile al giovane Eugenio, vive la situazione del ritorno ai luoghi dell'infanzia. Tale ritorno nella prosa è avvertito come temporaneo e lascia nel personaggio la consapevolezza di un passato chiuso concluso e irrecuperabile. È anche da sottolineare la ripresa di oggetti e dilemmi dell'ambiente e del paesaggio degli Ossi di seppia, quali "lo strapiombo di vigneti e di rocce", "il sottile filare delle tamerici" (già evocate in un'altra poesia degli ossi intitolata "Fine dell'infanzia") "Il pozzo della memoria" (che era già presente con questa accezione in "Cigola la carrucola nel pozzo"), il "botro" (torrente presente già in "Fine dell'infanzia"), i "broli" (gli orti che erano già in "L'agave sullo scoglio"). Ancora dovremmo segnalare all'interno della Casa delle due palme la

ripresa di parole chiave che identificano la poetica di Montale tra ossi e bufera come lampo, Meridiana, che qui vengono riproposti con un intenzionale riduzione del loro potenziale poetico quello che Montale chiama "il rovescio della medaglia".

Si parte con Federico che sta tornando a Monterosso dove dopo molti anni che ne era stato assente, con un evidente richiamo alla storia montaliana, che non tornava mai a Monterosso perché preferiva la spiaggia della Versilia. "Il treno stava per raggiungere, fra un tunnel l'altro, in un breve squarcio, un batter d'occhio se il treno era diretto è un'eternità se si trattava di un omnibus o di un trenino operaio, appariva e spariva la villa. Una pagoda giallognola un po' stinta vista di sbieco con due palme davanti simmetriche, ma non proprio uguali. Gemelle erano nell'anno di grazia 1900 quando furono piantati poi una presa le ire e crebbe più dell'altra. Mai si era trovato un mezzo per ritardare la prima e accelerare la seconda". Già da questi primi righe Montale sottopone il ricordo di un luogo mitico del suo passato della sua poesia ad una sottilissima ironia. "Sul lato di ponente in cima una scaletta mascherata da una siepe di pitosfori era d'uso che qualcuno madri zie o cugine nipoti acciuga agitarsi un asciugamani per salutare chi giungeva e soprattutto, se dal treno si rispondeva agitando il fazzoletto, per affrettarsi a mettere in pentola gnocchi di patate." Anche l'introduzione di un elemento realistico, il cibo, le patate, gli gnocchi. "quel giorno nessuno sventolava un cencio bianco, dalla scaletta Federico ebbe un senso di vuoto e rimise la testa dentro prima che il trenino affrontasse l'ultima galleria. Poi prese la sua valigia dalla rete e si preparò con le dita sulla maniglia, la locomotiva rallentò con un lungo sibilo al buy successo in chiaro e con uno scossone il convoglio si fermò, Federico scese e calò a terra il suo valigiotto con qualche sforzo. La stazione era piccola e posta tra la spaccatura di due gallerie, in faccia a uno strapiombo di vigneti e di roccia". Riassumendo, Federico incontra un facchino che gli viene davanti e che riconosce come un suo amico d'infanzia, un compagno di caccia e di pesca non più veduto da trent'anni e dimenticato. "I due si avviano attraversando il paese verso la casa delle due palme, scesero la scala e si trovarono subito presso il mare, separati dal mondo da un muricciolo e da un sottile filare di tamerici (quelle di fine dell'infanzia). Si incamminarono parlando. Gresta era rimasto uguale in tutto, non meno uguali erano

rimasti la via e le abitazioni che si scorgevano intorno. Quel tuffo fuori del mondo ormai abituale, quel recupero di un tempo che gli credeva quasi immaginario avevano veramente qualcosa di miracoloso. (Qui viene evocata una parola fondamentale degli ossi di seppia, l'illusione al miracolo). Federico credette per un attimo di impazzire e si rese conto di ciò che avverrebbe se la vita trascorsa si potesse risuonare da capo senza cambiamenti e consumazione come un disco inciso una volta per sempre" (piccola riflessione sul concetto del tempo). I due attraversano il paese e il poeta si interroga sulla sorte di una serie di personaggi di Monterosso. Anche qui c'è una disposizione ironica, un'attenzione al dato cronachistico del tutto assente nella poesia degli Ossi. Il signor Grazzini lo scalzo e corpulento padrone che ha fatto soldi inghiottendo diamanti nelle miniere del Sudafrica era morto da un pezzo, il signor Cardello molto stimato in paese perché avesse ucciso la prima moglie con una pedata nel ventre e l'avvocato Lantoni che aveva indotto al suicidio fratello minore per riscuotere della sua assicurazione sulla vita e via dicendo. "In fine ci fu la stretta conclusiva l'arrivo alla casa, il botro asciutto col piccolo sentiero sopraelevato, il ponte rosso, il cancello arrugginito e il viale in salita che portava alla pagoda protetta dalle due vecchie palme. La ghiaia scricchiolava sotto i piedi calzati di Federico, sul ramo del fico si dondolava una cincia che riempì l'aria del suo ghirigoro vocale. (anche la cincia è un uccello che fa parte della ornitologia degli ossi di seppia) e dalla puzza delle valandaie e una donna dai capelli bianchi, non vecchia, si fece avanti a salutare. (e una vecchia diciamo domestica di casa Montale che Federico evoca) In fondo alla rampa il Gresta fu congedato con una mancia e una stretta di mano, e Federico seguì la ragazza invecchiata, Maria, che aveva passato tutta la vita coi suoi. Parlarono familiarmente, senza dirsi di essersi trovati tanto più vecchi parlarono dei vivi e più dei morti. Giunsero davanti alla pagoda fede dico si volse riconobbe il vasto anfiteatro nel quale rompeva il mare(pensiamo soltanto al Mediterraneo negli ossi) rivide il pioppo inclinato vicino alla serra (anche questo è presente negli ossi di seppia) dove aveva colpito col flobert (un fucile) il primo uccellino, alza gli occhi alle finestre del terzo piano e poi entrò nella sala da pranzo a pianterreno. Federico visitò in fretta l'appartamento visitò anche la cucina dove la Maria soffiava sul carbone, stese una zanzariera su quello che avrebbe dovuto essere il suo letto e

preso una sedia sdraio. Si allungò davanti alla casa di cui è rimasto proprietario per una 15^a parte. Si disse: pochi giorni di villeggiatura coi miei morti, passeranno in fretta ma subito pensò con preoccupazione al sapore dei cibi che gli sarebbero stati serviti. (è una delle due valenze che il cibo assumerà nella poesia di Montale, a partire dalla bufera, finisterre ma soprattutto Satura, gastronomia infernale come simbolo del potere ma anche cibo come il segno degli affetti larici). Non era un cattivo sapore ma era il sapore di famiglia che si tramanda di generazione in generazione e che nessuna cuoca potrà distruggere mai, una continuità che distrutta altrove resiste negli unti dei soffritti, nel fortore degli aglio, dalle cipolle, del basilico, nei ripieni pestati nel mortaio di marmo, per essa anche i suoi morti condannati a un cibo più leggero dovevano tornare talvolta in terra. (È il tema dei morti che ha affrontato nell'omonima lirica della poesia degli ossi, ma qui giocato in una chiave abbassata, diminuita, quella della persistenza della memoria nel cibo) Dall'interno il bagno discreto di un bicchiere confermò che cena era servita non più il corno di mare che suo fratello imboccava suonava con una buccina per l'adunata della famiglia. dov'era finito il corno? bisognava cercarlo (il gong che chiamava il pranzo che viene evocato nel secondo dei due madrigali fiorentini). Federico si alzò mirò col dito la cincia che l'aveva seguito, si arrischiò sul pioppo vicino alla serra e sparò mentalmente un colpo, "sono ridicolo", balbettò, "sarà un soggiorno più delizioso".

Farfalla di Dinard, seconda parte della raccolta. Nella seconda sezione l'alternativa al presente, che nella prima sezione era stata giocata sul recupero dell'infanzia nel passato dei morti, agisce su una porzione cronologica diversa. La stagione Fiorentina di Montale, gli anni soprattutto tra le due guerre, con la volontà di contrapporsi all'opera di sradicamento prodotta dalla società di massa e dallo sviluppo tecnologico che hanno smembrato, se non distrutto identità dell'uomo. Il Montale del secondo dopoguerra, l'autore delle prose raccolte in Farfalla di Dinard, fa emergere, da quello che lui stesso aveva chiamato il pozzo di San Patrizio della memoria, una società cosmopolita varia ed eccentrica che era di stanza in una città internazionale come Firenze ancora nel periodo tra le 2 guerre. Nella seconda parte della farfalla Montale mette in scena una fauna umana ormai estinta nella realtà più magmatica e ossimorica del secondo dopoguerra quando Montale con pone le prose che poi saranno

raccolte di farfalla di dinard. Figure di snob Angelo fiorentini, quelli che chiamava anche Angelo beceri perché avevano assunto in parte le forme della parlata toscana, dei letterati rentiers, cioè letterati che vivevano di rendita, di collezionisti d'arte che alternano il reale possesso di opere di Cezanne e lo studio della metempsicosi, dandies, ormai scomparsi, la cui evocazione sembra assumere su di sé la funzione di delineare un incerto itinerario di salvezza dentro e contro la società contemporanea. Ai personaggi di questi racconti Montale demanda il compito di una sorta di resistenza contro l'orizzonte contemporaneo. Sarà Montale stesso in un reportage dall'Inghilterra, pubblicato il 23 giugno 48 sul Corriere della sera, intitolato "Paradiso delle donne degli snobs" a rivendicare il valore del dandismo inglese, facendolo coincidere con "il gesto con cui l'individuo protesta contro la forza schiacciante della natura esterna a noi, e dell'ambiente sociale che ci condiziona; il segno di una disarmonia, di una mancata conciliazione col mondo. È un gesto che implica sfiducia e insieme ottimismo disperazione, e fede nel destino individuale dell'uomo". Qui Montale spiega chiaramente che l'evocazione di questa figura (dandy inglese) che sembrava appartenere ad una categoria della stagione dell'arte decadente europea, deve essere inteso tuttavia come resistenza di una cultura e di un mondo che sta scomparendo e che pone al suo centro il destino individuale dell'uomo contro le forme della società di massa. Tra i racconti di questa sezione, che esaltano la resistenza individuale contro il mondo meccanizzata del secondo dopoguerra, acquista valore un racconto "I nemici del signor Fuchs" che apre la seconda parte. Un racconto centrato sulla vicenda di un esigentissimo e sofisticatissimo personaggio che a poco a poco considera tutta l'umanità, compreso Montale che ne era amico, nemica. "Dominico" un altro racconto della seconda sezione il cui omonimo protagonista, dalle origini straniere e dalle bizzarre attitudini e dalle velleitarie inclinazioni artistiche, appartiene a pieno diritto alla galleria di snob e outsider della seconda parte di Darfalla di Dinard. "In una città dove quasi ogni dì si inaugurava una mostra o si teneva una cerimonia, più o meno culturale, accompagnata da larga distribuzione di pasticcini e di bibite, Dominico era sempre pronto a autoinvitarsi per ragioni gastronomiche. (Non ha da mangiare). Era stato uno degli uomini più fotografati e popolari. Nessuno sapeva il suo nome ma non c'era festa o raduno in città in cui non si

vedesse Domenico Braga apparire in prima fila a sorridere al crudo lampo di magnesio. Tenendo in mano un bel triangolo di pasta sfoglia eccolo in questo fotomontage, seduto accanto al prefetto e al federale. Ha addosso la sua tipica maglia gialla e un paio di pantaloni sdruciti, lunghi baffi gli scendono lungo la boccuccia puntuta e carnosa, gli occhietti mongolici brillano di soddisfazione. E tutto intorno alla testa stampati a caratteri di scatola, si elencano i pregi di una Firenze, città degli studi, con campi da golf a 18 buche, scoppi del carro, festa dell'uva all'impruneta, e altre meraviglie del mondo per Domenico finché poté durare, bella vita, sentirsi italiani a metà." L'evocazione di tali personaggi allude alla resistenza davanti alla società in evoluzioni e alla cultura in decadenza, che sarà uno dei temi al centro di Satura. Questa sezione di farfalla assume valore preparatorio nei confronti di Satura. Un altro personaggio di rilievo emerge nel racconto del signor Stapps italiano francese, costituisce l'unica sentinella rimasta in linea in una città che era stata una dei polsi della civiltà europea e che era diventata preda del fascismo. Montale è molto esplicito nel rivendicare il valore del signor Stapps come sentinella contro le barbarie della dittatura. Il racconto ha un antefatto, in un pomeriggio invernale il signor Lazzarus Young vide su un mucchio di neve nel Bronx un passerotto intirizzito e per salvarlo perdette l'imbarco sul transatlantico che doveva portarlo in Europa. Il passerotto venne poi curato e tutto ciò gli era costato due o tre migliaia di dollari. Montale lo conobbe poi a Firenze, ma con l'arrivo del fascismo il signor Young se ne andò. A guardia della sua casa rimase il signor Stapps, uomo grande dagli occhi azzurri, dandy. Diventarono amici, per sei mesi erano l'unico amico dell'altro. Il signor Stapps era un uomo di origini non chiare, affermava di essersi sposato diverse volte e altre storie, non parlava bene nessuna lingua, cuoco perfetto. È caratterizzato da elementi eccentrici di outsiders. Possedeva un misto di varie culture. Il racconto si chiude col racconto dell'ultimo loro incontro, il signor Stapps era partito improvvisamente e il passerotto era morto.

La terza edizione della Farfalla di Dinard l'ironia e il grottesco, lo spiazzamento de reale, prendono campo nei dialoghi che intercorrono tra un protagonista maschile (poeta) e un'interlocutrice femminile (mosca), ispiratrice degli Xenia. Prima dell'apparizione nei racconti della terza parte della farfalla mosca era stata assente dalla scrittura montaliana,

fatta eccezione per “Ballata scritta in una clinica” 1945. Nella poesia montale condensa due avvenimenti tragici: uno riguardante la storia pubblica italiana, la battaglia che precede la liberazione di Firenze, e la malattia di Drusilla. Montale condensa oniricamente i due avvenimenti che in realtà non si svolsero in contemporanea. La battaglia si svolge tra fine luglio e inizio agosto, mentre Drusilla viene ricoverata dopo la liberazione. Montale però nei giochi onirici consentiti alla poesia, intreccia i due accadimenti per far rieccheggiare l'emergenza storica e l'emergenza della morte di Mosca. La poesia è costruita su una alternanza delle allegorie, guerra e morte. Alterna il registro tragico e allegorico a quello realistico e dimesso (vv. 14-19 e vv.44-49). Pur avendo un tono alto e tragico, che ancora domina la poesia, introduce tratti di un nuovo realismo. Sarà tuttavia soprattutto nei racconti della terza parte della *Farfalla* che tali connotati vengono fuori con maggior decisione, preannunciando lo stile empirico e dimesso degli *Xenia I e II* e incluso in *Satura*. È particolarmente indicativo, tra i racconti della terza sezione, è “L'angiolino” 1949, che pone al suo centro uno degli oggetti evocati nella ballata, la sveglia col fosforo sulle lancette. La sveglia è al centro del racconto, è quadrata e chiusa in un astuccio rosso. Viene tenuta in una valigia perché a loro dà fastidio il rumore delle lancette. A volte però non sentono il suono della sveglia, anche se lui dorme poco e lei soffre di insonnia. Lei considerava la sveglia quasi come un figlio, lui era contrario a questa visione, la incitava a concentrarsi sulle cose concrete. L'uomo rivendica la sua differenza rispetto agli altri per come considera le cose della vita. Dal testo è evidente che la scrittura in prosa della *Farfalla* introduce una cadenza meno assorta e sapienziale, gli oggetti e fatti evocati mantengono stretti legami con la precedente e coeva poesia montaliana. Oggetti e fatti però qui sono richiamati nella loro concretezza, si assiste ad un processo di consuetizzazione degli oggetti, se prima il poeta taceva l'occasione dietro agli oggetti, qui le occasioni entrano nella pagina consuetizzando gli oggetti. La prosa di Montale, come la successiva poesia di *Satura*, sarà sempre una poesia di oggetti talismano che partecipano all'autosalvazione. Ora e in *Satura* gli oggetti perdono l'aura di preziosa eccezionalità della poesia alta per divenire quotidiani e affettuosi.

17 marzo

Abbiamo iniziato ad affrontare nel territorio della scrittura giornalistica di montale che inizia nel 48, con l'approdo al Corriere. All'interno di questo secondo mestiere è possibile riconoscere alcune delle ragioni che determineranno il ritorno alla poesia con Satura. Come primo elemento abbiamo preso in considerazione quelle scritture di cui montale parla in un pezzo in cui rende ragione del suo approdo al corriere e della sua nuova scrittura in prosa che risponde alle esigenze del giornale e al circolo d'ascolto a cui il giornale si propone. I racconti non racconti, poesia non poesia, abbiamo fatto riferimento a Farfalla di dinard in cui montale raccoglie i suoi scritti apparsi sparsamente conferendogli una struttura narrativa divisa in tre luoghi e tre tempi: Genova, Firenze e Milano. È emerso come montale si confronti con temi e motivi caratteristici della futura scrittura di Satura. Un esempio è il "rovescio della medaglia" all'evocazione di figure di danders e outsiders simbolo della resistenza individuale contro la massificazione. Il giornalismo di ispirazione etico politica costituirà un precedente rispetto a Satura. Paralleli alla nascita della prosa creativa sono gli scritti di ispirazione politica e etica civile che pubblica prima come collaboratore esterno e poi come redattore. Questi scritti che aveva mandato a numerosi giornali fiorentini sono fondamentali per capire la natura della riflessione che montale compie sugli avvenimenti politici e sociali italiani nel dopoguerra. All'interno di Satura il tema politico, la riflessione sul significato del proprio attraversamento della storia italiana occupano un ruolo importante. Prima sezione satura: testi attraversati da una riflessione storico filosofica intorno al senso della storia e da una profonda polemica contro le filosofie di ispirazione idealistica e egheliana che rappresentano un movimento teleologico. Della lunga riflessione morale e civile ha offerto un personale riassunto. Tale riassunto è affidato al libro "auto da fè", costituito da pezzi e articoli compresi tra il 1925 e il 1963. Auto da fè non è raccolta di tutti gli scritti politici, come dimostra il confronto tra l'indice e la bibliografia, è il risultato di una selezione che tende a suggerire il percorso di un destino. Non deve quindi essere letto come un diario ma come un canzoniere in prosa, come la narrazione di un percorso esistenziale di un io protagonista. Auto da fè è un libro costruito e dotato

di una struttura narrativa, è cronologicamente squilibrato, è proiettato verso il secondo dopoguerra, solo un articolo è precedente al 45. Opera una sorta di semplificazione rispetto ad un percorso che nella realtà è stato molto più complesso, mira a costruire un'immagine coerente. L'immagine che Montale vuole offrire nel 1966 è l'immagine di un uomo che nel 1925 era stato resistente passivo al fascismo (resistente perché non era stato né messo in prigione né esiliato e che si ritrova a vivere nella stessa condizione a più di 40 anni di distanza. Negli anni tra le due guerre la sua era stata una lotta contro la dittatura e aveva trovato il suo terreno nella difesa della poesia e della cultura da interpretare come simboli del valore da opporre al disvalore, bene da opporre al male. In questo orizzonte si inserisce Clizia, allegoricamente la poesia che si può opporre al male. Nel secondo dopoguerra la battaglia diviene più insidiosa, si trasforma nella lotta individuale contro la società di massa e dei consumi. Negli articoli anni 50-60 diventa sempre più evidente il suo scetticismo e antistoricismo che nega la centralità dell'uomo e l'idea di storia come progresso. Di questo approdo da conto anche il titolo *Auto da fè* che significa Atto di fede, che allude anche alla cerimonia in cui era eseguita la sentenza del tribunale dell'inquisizione e venivano arsi sul rogo i condannati. Il senso del duplice valore del libro è confermato nell'introduzione dello stesso Montale.

Al di là dell'immagine del resistente silenzioso che ha voluto dare di sé in *Auto da fè*, la sua storia politica tra la guerra e gli anni Sessanta dovrà essere raccontata prestando ascolto alle sue interne articolazioni, la storia è più complessa di quanto ci abbia voluto far credere. È importante porre attenzione tra le posizioni che ha sostenuto nell'immediato dopoguerra e la disillusione che già ha partore dal 46, ma soprattutto dal 48, ispira i suoi scritti civili e politici. Per far questo è importante porre attenzione anche agli scritti che non ha incluso nella raccolta. Gli scritti politici del 44-45-46 sono strettamente collegati alla sua militanza politica. Nel 44 si iscrive al partito d'azione, fa parte del comitato per la cultura e per l'arte del CLN toscano, fonda la rivista "Il mondo" e collabora al quotidiano *La nazione del popolo*. Il partito d'azione nasce nel 42 dalla conferenza di due componenti diverse, liberale repubblicana e radicale progressista. Nel corso della guerra fa parte del comitato di liberazione nazionale e partecipa alla resistenza con *Giustizia e libertà*

(nome preso dal movimento dei fratelli rosselli). Il partito dopo l'armistizio dell'8 settembre parteciperà al governo Badoglio. Tra il 45 e il 47 la vita del partito sarà minata dalla contrapposizione tra le due componenti interne finché nel 47 dopo un drammatico congresso si scioglierà. Nei testi scritti tra il 44 e 45 è presente una scelta etico politica risentita in nome di un antifascismo molto pronunciato, che si pone in contiguità con la sua storia di resistente al fascismo ed è avvicicabile alle idee del Partito d'azione. Nel CLN il partito d'azione si presenta nettamente a favore della tesi di discontinuità e che si inserisce nella curvatura del primo governo Badoglio. Della stagione post resistenziale e dell'antifascismo pronunciato di montale (non comunista ma borghese), dà testimonianza uno scritto che appare sulla nazione del popolo il 4 nov 44, Firenze è stata liberata ma il nord è sotto la Repubblica di Salò. Questo scritto si conclude con un appello al governo di Unità nazionale costituito dai partiti del CLN, quando l'Italia era ancora divisa in due. Il primo governo Badoglio dopo 8 sett 43, nel giugno del 44 secondo governo di unità nazionale sotto Ivanoe Bonomi che rimarrà fino alla liberazione. Nell'articolo rivolgendosi a Ivanoe Bonomi scrive: "nessuno dubiterà più della legittimità del governo il giorno in cui esso parlerà la voce stessa della nostra coscienza popolare. La storia è piena di novità, basta saperlo intendere favorire. Ma questo bisogna tener presente che le riforme cominceranno ora o non saranno più. E avremo domani una democrazia di facciata non di sostanza: una democrazia per la quale non varrebbe davvero la pena di combattere." L'Italia sta combattendo la guerra partigiana ancora al nord. Montale percepisce alcuni elementi precocemente, della continuità tra fascismo e postfascismo. Scritto del 44 pubblicato sulla Nazione del popolo "Galleggianti". Il titolo allude al fenomeno del trasformismo e alla rii-immersione degli ex fascisti nella vita di Firenze poco dopo la liberazione della città. Nell'articolo, ambientato a Firenze nel giorno dell'inaugurazione del primo anno accademico della città liberata, il rettore era Piero Calamandrei (tra i fondatori del partito d'azione e uno dei principali autori della costituzione repubblicana). Nell'articolo viene riportata una conversazione con un sostenitore del regime che ora si fa sostenitore dell'epurazione dei fascisti e della necessità di discontinuità col ventennio della dittatura. Montale appare precocemente consapevole del continuismo tra fascismo e Italia

democratica, ma sembra credere in una possibilità di totale rottura col passato. Evoca il personaggio fascista principale, il conte, durante la conversazione vengono citate diverse persone ex fascisti che adesso stanno con gli alleati. Il console della milizia fascista, rappresentate dell'Accademia d'Italia etc. per cui il conte trova diverse scuse e motivazioni.

Un tema fondamentale della riflessione montaliana e al centro di "Galleggianti" è la continuità e discontinuità del dopoguerra, la conversione dei fascisti in antifascisti silenziosi. La contrapposizione tra fascismo e antifascismo e il bisogno di discontinuità che anima gli scritti del 44 e 45 cominciano a incrinarsi già nel 46 quando Montale sembra prendere atto del necessario continuismo che contraddistingue la nascita della Repubblica italiana e matura un sentimento di disillusione nei confronti del Partito d'azione che lascerà nel febbraio 46. Sotto questo profilo è interessante per prendere atto della disillusione un apologo di gusto narrativo "aut aut" del 47 che esce sul Corriere d'informazione. In questo scritto si racconta che "Nella repubblica di Livonia, sorta di fresco dopo la cacciata di Pancrazio XI, ultimo resto di una secolare dinastia, era al governo anzi allo sgoverno da alcuni anni un variopinto accozzo di uomini di provenienza dei partiti diversi i quali neutralizzandosi a vicenda, anziché collaborare, stavano avviando il pavese il paese alla rovina." Si coglie un'esplicita allusione alla Repubblica Italiana, dopo l'esilio dell'ultimo della dinastia sabauda sta governando un insieme di partiti diversi che nel tentativo di conciliare obiettivi diversi stanno portando l'Italia alla rovina. I partiti del racconto si comportano secondo la logica del vecchio tiranno (Mussolini) e sarebbero stati anche disposti a farlo tornare per i soldi.

La posizione di Montale negli anni dopo il 48: anni in cui viene meno la coesione del CLN e del governo costituito da tutti i partiti, il quadro politico si polarizza tra sinistra e democristiani (che vinceranno le elezioni con De Gasperi). Tale quadro politico rende Montale un uomo della terza forza. Nel piccolo testamento, uno degli ultimi componimenti della Bufera "Questo che a notte balugina nella calotta del mio pensiero, non è lume di chiesa o d'officina che alimenti chierico rosso o nero". Montale si chiama fuori dalla contrapposizione tra il partito degli operai, proletari, comunista e cattolico. Non è un intellettuale chierico, rosso o nero.

Questa posizione da uomo della terza forza costerà l'accusa da parte degli intellettuali comunisti di essere un poeta disimpegnato borghese e di non essere riconosciuto dai democristiani. Nel 48 la rivendicazione dell'antifascismo lascia il posto a una considerazione amara dell'Italia, considerata un'articolazione di una storia più vasta che riguarda il contesto internazionale successivo al secondo conflitto mondiale, contrassegnato dalla contrapposizione tra USA e URSS (guerra fredda). Alla contrapposizione italiana, sinistra e democristiani, corrisponde uno scenario internazionale, America e unione sovietica. La guerra fredda attraverserà la seconda metà del Novecento per terminare con la caduta del muro e dissoluzione dell'unione sovietica. Nel tempo della guerra fredda esprime un punto di vista anticonformistico, in anticipo sui tempi e quindi non compreso né tra filo atlantisti né dai comunisti. La contrapposizione gli appare priva di senso, entrambe le economie per lui sono intente a distruggere i valori dell'umanesimo, la libertà l'identità dell'individuo. Questa consapevolezza diventa sempre più vistosa. Anche dal punto di vista della posizione assunta nei confronti della guerra fredda, Montale è "un insolito tipo di conservatore", (definizione d'autore di uno scritto Amico del popolo pubblicato sul Corriere d'informazione. Nell'articolo è raccontato un incontro tra l'autore e un giovane interlocutore comunista incontrato casualmente alla Scala. All'apparenza l'io narrante sembra contrapporsi alle tesi dell'interlocutore progressista che si fa portavoce di un'arte concepita per le masse. Questo potrebbe sembrare dar ragione a chi vedeva in Montale un anticomunista, nel finale l'io narrante rivela la sua natura di "conservatore di alcune dimensioni dell'anima" minacciate dall'"asservimento alle necessità della tecnica e dell'economia, gabbellato per rivoluzione spirituale, venga da oriente o da occidente.

La riflessione sulla funzione dell'uomo di cultura nella società contemporanea è al centro di molti scritti degli anni 50-60 raccolti in Auto da fè. Il poeta pur avendo messo a fuoco il mutamento di orizzonte te dell'arte nella società meccanizzata di massa è fiducioso di poter affidare alle grandi personalità isolate il compito di poter creare un'arte vera e propria non troppo diversa dall'arte del passato e contrapposta all'arte utilitaristica per le masse. Montale nella conferenza "La solitudine dell'artista" che tiene in Francia nel 52 e che poi pubblica in traduzione in

Auto da fè. “Penso che quando il vitalismo razionalista e la nuova tecnica della comunicazione avranno raggiunto l'estremo sviluppo si dovrà tornare a un concetto diverso e meno materiale della comunicazione artistica. L'arte si disporrà allora su due piani un'arte utilitaria quasi sportiva per le grandi masse è un'arte vera e propria, non troppo diversa dall'arte del passato e non facilmente riducibile a cliché”. Quest'ipotesi ottimistica presuppone che gli uomini capaci di andare controcorrente restino al loro posto e non si lascino sommergere. Qui possiamo cogliere il Montale resistente degli anni 70. Le grandi personalità isolate danno senso a un'epoca. Montale non è per principio ostile al progresso ma ritiene che le voci più importanti saranno quelle che saranno in grado di esprimere la condizione di solitudine dell'uomo contemporaneo. Gli uomini della comunicazione di massa non esprimono, ma fanno eco. Montale nel 52 è capace di mettere in luce i caratteri della comunicazione di massa di cui coglie le virtù ma anche i limiti, nello stesso tempo ha fiducia che l'arte possa continuare a svolgere i suoi compiti. “Oggi in ciascuno di noi c'è un uomo vecchio e uno nuovo in conflitto”. Negli anni successivi la fiducia che gli artisti solitari possano opporsi al fenomeno della massificazione sembra affievolirsi, facendo emergere la consapevolezza della sconfitta dell'arte e della cultura nei confronti del progresso meccanico. Gli scritti degli anni 60 si trasformano in etico civili e diffondono un senso di sconfitta e impotenza. Nel mezzo di questa crisi montale matura la stesura di Satura. Scritto del 25 luglio 61 Corriere della sera e compresa in auto da fè, “niente paura ma.” (tema condizione privilegiata dell'arte e della cultura nel mondo meccanizzato). “L'idea di un'opera che possa resistere al tempo si fa di giorno in giorno più anacronistica. L'opera deve bruciarsi nel momento in cui richiesta e goduta dal cliente, e i bisogni della clientela non si possono lasciar maturare a bagno Maria. Essi debbono essere stuzzicati perpetuamente da un'apposita industria culturale, a questa industria critici e docenti, in buonissima fede, giornalisti e conferenzieri, giovanotti arrabbiati e filosofi non più innocui, partecipano attivamente senza rendersi conto dell'ingranaggio in cui sono”. Sono gli anni della partecipazione degli intellettuali allo sviluppo culturale, anni del boom economico dell'Italia. LE parole di Montale risultano in anticipo rispetto all'orizzonte italiano. “Se vogliamo intendere come opera d'arte qualsiasi espressione che si

concretizza in un oggetto produttore di soddisfazione estetica viene a mancarci ogni ragione della scomparsa dell'arte. Tutt'al più si potrebbe prevedere uno spaventevole aumento quantitativo delle arti, finora considerate minori. Quel che non si comprende è come potrà sussistere il filo che lega i prodotti e che permette di inserirli in un contesto non puramente elencativo". Qui Montale si riferisce alla continuità della tradizione umanistica ininterrotta per secoli e ora rotta in modo irreversibile. "Quando sia da tutti stabilito e accettato che l'opera d'arte è un prodotto che si scarica e non appena servito al suo scopo quale senso potranno avere le reliquie e i fossili sepolti nei fondali dei secoli? Cosa rimarrà di questa grande tradizione se abbiamo perduto il senso della continuità? Lo storicismo, corrente filosofica piuttosto recente, ci aveva appreso che poteva rendere attuali a noi stessi le opere del passato non solo nei loro valori formali ma come un fatto che interessi la nostra umanità." Lo storicismo ha insegnato a leggere la grande tradizione della cultura umanistica, ma un domani, in una civiltà vitalistica un simile recupero potrebbe non essere possibile.

18 Marzo

Il percorso di scrittura etico politica è importante per comprendere l'approdo a Satura. Tra 44-45-46 gli scritti si concentravano su questioni di ordine politico, sul rapporto tra antifascismo e fascismo e sul tema di continuità e discontinuità. Scorrendo gli scritti politici ci siamo accorti che a partire dalla seconda metà del 46 l'attenzione di Montale si sposta dal quadro politico italiano al quadro internazionale. Sotto questo profilo Montale è un insolito tipo di conservatore, di fronte al bipolarismo internazionale non si schiera, ma appare intento a cogliere altri elementi e ad avvertire con grande anticipo la caratteristica che contraddistingue il mondo sia nel versante comunista che capitalista: la perdita dell'identità individuale. Nel corso degli anni 50-60 la sua riflessione si concentra su questi aspetti e sulla funzione del ruolo dell'uomo di cultura nella società meccanizzata. Questa riflessione muta in un'amara consapevolezza della sconfitta dell'arte e della cultura nei confronti del mondo meccanizzato. In "La solitudine dell'artiste" nutre ancora fiducia nella capacità degli intellettuali di creare un'arte vera e propria che contrappone all'arte utilitaristica delle grandi masse. Questa fiducia tende ad affievolirsi,

“Niente paura ma.” in cui prevale un senso di sconforto e impotenza che si estende al terreno gnoseologico.

Lo sconforto e l'impotenza possono essere ricongiunti a Satura. Gli scritti degli anni '60, la crisi della condizione privilegiata dell'arte della cultura accentua in Montale un sostanziale agnosticismo, oscillante fra una concezione probabilistica e relativistica della realtà e l'affermazione della sua assoluta inconoscibilità. La messa in discussione della centralità dell'uomo nell'universo si accompagna ad un altrettanto radicale antistoricismo che nega qualsiasi concezione teologica (finalismo) della storia. La storia non ha né sviluppo né progresso (Tema sviluppato in Satura I dove polemizza contro lo storicismo hegeliano e marxista. Entrambe le visioni assegnano un movimento teleologico alla storia. Di questa riflessione sono particolarmente importanti le affermazioni che Montale affida ad un pezzo “soliloquio” che appare sul Corriere della sera il 15 dicembre 61 e che poi sarà compreso nella raccolta Auto da fè. “Cosa chiede il tempo? Non solo gli artisti ma a tutti gli uomini sottratti ad analfabetismo, chiede di essere consumato. Scomparso quasi il tradizionale viaggio di formazione dell'uomo e del suo carattere, annullato dalla velocità il senso delle distanze, è ormai largamente aperto a tutti il rapidissimo viaggio nel mondo delle idee. (Riflessioni particolarmente importanti perché vedono cose che accadranno dopo). Afferma che non esiste un avanzamento che non comporti una perdita, potrebbe sembrare antiprogressista, ma non lo è. Ribadisce la perdita di identità.

Nel 1965 affida la complessiva visione del mondo a una conversazione avuta con Ferdinando Camon. “Non sono sicuro che il mondo esista. Non mi stupirei se qualcuno mi dimostrasse che non esiste nulla. Io non credo che ci sia un divenire, un progresso. L'universo è un sistema di forze finito e senza aumento: suscettibile solo di un livellamento secondo la teoria dei vasi comunicanti.” Stessa idea espressa nel precedente testo, guadagni e perdite come vasi comunicanti. La denuncia dell'identità negata, già al centro degli Ossi, è giunta al suo estremo limite. Lo scetticismo di Montale colpisce sia la possibilità di conoscenza che l'etica della conoscenza. Il tentativo di trovare un senso alle cose lo definisce un “delirio raziocinante di chi affonda nel magma dell'inconoscibile”. Questi testi etico-politici sono raccolti in Auto da fè e risultano anticipare le

dichiarazioni intorno al tema della dissoluzione dell'io e della sua esistenza presenti in Satura.

La dissoluzione dell'io:

- "non sono mai stato certo di essere al mondo" (Xenia II 7)
- "Il mio stato civile fu dubbio fin dall'inizio" (Xenia II 14)
- "Mi chiedo [...] se non sia quel fantasma, l'autentico smarrito e il suo facsimile io" ("Le revenant", Satura II)

La riflessione si può connettere alla nascita di Satura. Dall'accettazione di un presente totale e assoluto, in cui non esiste più futuro e passato, nasce lo sforzo masochistico di accettazione della realtà di Satura. La raccolta può essere letta come un esercizio di sopravvivenza, come un tentativo di colmare la lacuna e l'ignoranza intorno alla verità finale. La farfalla preparava Satura nella rivisitazione di alcuni temi del passato e nell'abbassamento di tono, gli scritti di Auto da fè mettono a fuoco l'unica posizione possibile di accettare la realtà così com'è.

Il rapporto tra Montale e la poesia italiana del secondo Novecento è un elemento che ci aiuta a comprendere il mutamento avuto con Satura. Se non ci fosse stato il confronto con altri poeti la raccolta sarebbe stata diversa. Questo rapporto va verificato da due punti di vista: oggettivo (sfondo poetico circostante) e soggettivo (relazioni di Montale degli anni 60).

È importante ricordare che dalle Occasioni Montale aveva esercitato un'indubbia influenza anti-simbolista sui poeti ermetici, costituendo un modello alternativo alle poetiche del simbolo e un esempio di lirica che manteneva un'identità formale alta e tragica rifiutando la poesia pura. Un esempio è Sereni, il cui iniziale ermetismo viene superato grazie alla lezione Montaliana. Un altro è Luzi che aveva esordito nell'ermetismo fiorentino nel '35, nel secondo dopoguerra imprime alla sua poesia un notevole cambiamento, dovuto all'influenza di Montale e Elliot.

Intervento 1982 "Il ostro debito verso montale" con cui Sereni ricorda l'immagine che avevano alcuni giovani poeti di Montale. Grazie a Montale c'è stato la presa di possesso degli oggetti e un nuovo elemento narrativo dentro le strutture della lirica. Sereni si riferisce al lasso di tempo tra gli Ossi e la Bufera, e tra le Occasioni e la Bufera Montale aveva messo in atto un processo di codificazione pubblica della sua poetica (intervista immaginaria). In queste dichiarazioni Montale aveva messo in risalto una

linea da lui definita “metafisica” che introduceva in poesia la “prosa”, senza distruggerne le forme e mantenendo un “cemento strutturale razionale”. Così Montale poté rappresentare agli occhi di poeti più giovani un punto di riferimento per l’evoluzione della poesia post-simbolista in Italia, fuori dai territori della poesia pura. Il classicismo allegorico e anti-ermetico di Montale proietta la sua ombra decisiva su alcune esperienze della poetica italiana del secondo dopoguerra.

Rapporto tra Montale e anni 60. È innegabile che a partire degli anni successivi della Bufera è Montale che si confronta con quanto accade di nuovo della poesia italiana. La riflessione con le esperienze poetiche contemporanee matura in parallelo con la riflessione più generale con l’arte e pubblico che fa in Auto da fè. Montale dagli anni 50 percepisce la trasformazione antropologica che l’uomo moderno subisce dalle macchine della società di massa, prefigurando insieme alla morte dell’uomo copernicano anche quella dell’arte come luogo di valore. Nasce dalla riflessione sulla società di massa la crisi del lirismo tragico di Montale e la consapevolezza che il grande stile non abbia senso di essere. Sono gli anni del silenzio lirico che fa da contraltare alla sempre più acuta certezza della fine di ogni mandato sociale del poeta e dell’intellettuale. Nel testo “Odradek” 1959 “Non c’è bisogno di intellettuali nel mondo del marketing e delle human relations.” Nella parte iniziale parla della comunicazione di massa, mentre crescono le riflessioni negative riguardo a esso c’è chi evidenzia il fatto che dipende dal come il singolo ci si rapporta. “Odradek” nasce come recensione a un libro “Eclissi dell’intellettuale” che parlava della fine del ruolo sociale degli intellettuali per la nascita della comunicazione di massa. Montale si riferisce a Kafka che ha descritto bene come l’uomo si relaziona alla società di massa e fa diventare Odradek il simbolo della massificazione. Montale conclude che l’intellettuale nella società moderna non è più richiesto. Durante gli anni del silenzio la coscienza del tramonto del grande stile non modifica l’idea che Montale ha dell’arte, intesa ancora come valore di humanitas, e non modifica l’idea di poesia come distinta dalla prosa. Fino agli anni 60 continua ad essere contrario all’immissione di troppa prosa nella poesia. Con Satura, pur continuando la distinzione, sarà disposto a compiere inclusioni. Del rimanere fedele alla sua antica idea di poesia offre un documento esplicito, della fine degli anni 50, con un confronto con le

neoavanguardie. La Neovanguardia si afferma tra gli anni 50 e 60 e non riguarda solo la poesia ma anche la prosa. Inizia nel 1957 con la raccolta di Sanguineti "Laborintus", in cui sono già evidenti i caratteri della Neoavanguardia. L'uscita ufficiale coincide con l'antologia i "Novissimi" che comprende 5 poeti che rifiutano sia l'esperienza della poesia pura e simbolistica e ermetica, sia la poesia impegnata del neorealismo, mentre assumono come riferimento le avanguardie storiche. I poeti della Neovanguardia guarderanno con simpatia a poeti come Ungaretti e Palazzeschi, della prima Avanguardia, e saranno ricambiati dalla stessa simpatia, più difficile il rapporto con Montale. Con i poeti Novissimi la poesia tende a perdere la sua tradizionale funzione espressiva, mettendo in crisi la centralità del soggetto lirico e ponendo in primo piano l'ammasso di informazioni, suoni, oggetti e frammenti di quella che Sanguineti ha definito "palus putredinis" (palude della putrefazione) della civiltà neocapitalistica. Anche questi poeti come Montali si pongono in posizione polemica nei confronti della società del neocapitalismo, ma applicano la loro carica distruttiva e innovativa sul terreno del linguaggio, inteso come luogo in cui si manifestano le contraddizioni della società di massa. La lingua è sottoposta a un processo di straniamento che distrugge ogni possibile armonia consolatoria.

Alfredo Giuliani, introduzione dell'antologia i Novissimi, "La poesia deve essere mimesi critica della schizofrenia universale, rispecchiamento e contestazione di uno stato sociale e immaginativo disgregato. Il linguaggio viene. Manipolato in modo anarchico nella certezza che solo attraverso la riduzione del linguaggio a non significanza sarebbe stato possibile riformando il codice linguistico e contemporaneamente quello del comportamento, immaginando ogni falsificazione ideologica.

Poesia di Sanguineti "Purgatorio dell'inferno", qui il linguaggio sperimentale è un po' attenuata. L'inferno è la società borghese, il purgatorio è la famiglia. Qui c'è un padre che parla al figlio promettendogli prodotti della nuova società di massa. Nella parte finale c'è un richiamo a elementi famigliari, il fratello in arrivo che è l'unico vero dono umano.

L'operazione contestativa della neoavanguardia potrebbe essere paragonata all'idea di Montale, però il poeta si dimostra ostile ai Novissimi. Per Montale degli anni 60 le nuove avanguardie nascono dalla

scomparsa della forma della poesia, intesa come espressione soggettiva mediata dal codice poetico, della forma e dei valori universali della cultura umanistica. La mimesi del caos, l'inclusione della poesia di elementi a essa estranei (poesia inclusiva) è alla base del rifiuto opposto da Montale alla neoavanguardia. Per Montale questa poesia è atemporale e retta dalle mode, come ogni arte contemporanea, privi di contenuti, e sprovvista di pubblico. C'è una serie di testi a cui Montale affida le sue posizioni sulla poesia dei Novissimi.

- "Sette domande sulla poesia", in "Nuovi argomenti" marzo-giugno 1962
- "Queste le ragioni del mio lungo silenzio", intervista di Bruno Rossi in "Settimo giorno" 5 giugno 1962
- "Il consumo intellettuale", sul "Corriere della sera", 21 giugno 1964

Il percorso di Montale tra il veto pronunciato contro i poeti inclusivi e Satura può sembrare inspiegabile, anche lui diventa un poeta inclusivo. In realtà ciò che permise a Montale di rimuovere tale veto fu la mediazione di altre esperienze compiute dalla poesia a lui contemporanea, a metà degli anni 60 è colpito sia da quegli autori che hanno infranto il classicismo senza perderne in ricordo, sia dagli autori che abbandonato il legame col lirismo tragico avevano scelto la poesia satirica.

23 Marzo

Montale negli anni 60 si mette in ascolto di quello che alcuni poeti stanno facendo nel panorama contemporanea. Il rapporto che instaura con la neoavanguardia è polemico. Nella sua natura inclusiva e nel suo comprendere molti elementi all'altro rispetto alla poesia la poesia della neoavanguardia potrebbe apparire un antecedente di Satura. Montale pronuncia un rifiuto netto nei confronti della neoavanguardia non apprezzandone la violazione della forma e del rapporto che la poesia deve continuare a mantenere con la storia del codice poetico. Montale a modo suo potrebbe aver fatto un esempio di poesia inclusiva. A mediare il passaggio del radicale rifiuto a Satura sono state altre esperienze che si sviluppano negli anni 60. Da una parte i poeti che avevano intuito la crisi del grande stile e avevano infranto la poesia pura e dall'altra quei poeti che si erano dati alla poesia satirica. Due poeti fondamentali sotto questo

profilo sono Sereni e Zanzotto che come lui si erano confrontati con la crisi della lirica alta. Due recensioni 65 e 68 ai libri di poesia di Sereni e Zanzotto. Prima recensione prende in esame la raccolta "strumenti umani" di Sereni. Sereni era nato all'interno dell'orizzonte ermetico, ermetismo parzialmente corretto nella sua seconda raccolta che raccontava una vicenda drammatica e storica. L'irruzione della storia nella poesia non era stata sufficiente a modificare la qualità lirica e narrativa della poesia. Nella raccolta "strumenti umani" ha avviato un drammatico confronto con l'industrializzazione e la società di massa, aprendo la sua poesia alla narratività e a un lessico tecnico, lingua della comunicazione quotidiana e quella dei mass media. Da "strumenti umani" poesia "Appuntamento a un'ora insolita". Presenta una situazione tipica della raccolta, un colloquio-monologo dove un fantasma femminile, personificazione della gioia, appare e scompare. L'amore non è l'unico tema della poesia, c'è anche il tema politico: città borghese capitalista a cui si contrappone l'ideale di città socialista e della rivoluzione. Tecnica dialogica al centro della poesia, impiegata con abilità, c'è un dibattito politico con una figura femminile. Il dialogo è una novità di Sereni e è uno strumento privilegiato da lui per la narratività. È usato con raffinatezza e anche per l'uso del mimetismo del parlare quotidiano. Il testo è anche esemplare dell'alternanza di un lessico colto e un lessico svagato. Presenta il tema del mondo capitalista e delle sue contraddizioni, la donna parla della luce del mattino mentre lui introduce il tema del mondo capitalista. Il lungo discorso che svolge intorno all'amore è ambientato nel mondo capitalista, con la metafora della volpe allude a un episodio di Plutarco: episodio di un giovane che dopo aver rubato una volpe la nasconde sotto il mantello e la volpe gli strazia il fianco. La gioia è un qualcosa che va covato in modo furtivo. È importante l'elemento dialogico quanto il lessico alternato e il riferimento che fa alla sua poesia passata "ma la forma, l'immagine, il sembiante, d'angelo avrei detto". La donna un tempo sarebbe stata evocata come un angelo ma adesso non è più possibile quel tipo di poesia. Quella di Sereni è un'ipotesi del nuovo sul vecchio, anche se aperto a novità la poesia resta distinta dalla prosa. Nella sua recensione montale insiste su questa duplicità, da una parte evidenzia il fatto che Sereni parli del tema della prigionia dell'uomo nel mondo della macchina e insieme alla resistenza al seppellimento del

“cadavere dell’eterna poesia”. Nella parte iniziale della recensione parla del rapporto tra poesia e musica, “in Italia fu persino lamentato il ritardo della poesia in confronto alla musica e alla pittura”. Sottolinea poi come Sereni non abbia rinunciato alla distinzione tra prosa e poesia. Sereni gli interessa perché anche lui si interessa alla concezione dell’uomo nel mondo massificato ma non seppellisce il cadavere della lirica. Non si tratta di prosa né di verso libero. Sereni che continua a fare comunque poesia anche se è tramontato un grande stile è un incoraggiamento per Satura. L’ambientazione del mondo della macchina e l’officina sostituisce il ruolo che prima aveva avuto il paesaggio. È una poesia che non mira all’eliminazione del significato come avevano fatto le neoavanguardie. Il caso di Zanzotto è ancora più esemplare della crisi della poesia alta. Il codice poetico del primo Zanzotto era stato tra i più chiusi e monolingue. Nelle raccolte successive l’assolutezza del linguaggio poetico è messa in crisi sino a postularne la fine. Poesia “Caso vocativo” “io parlo in questa lingua, lingua che passerà.” Da questa nuova condizione deriva la scelta per una scrittura plurilinguistica: latinismi, tecnicismi, vocaboli rari e tradizione lirica. Nella raccolta “IX Egloghe e” si compie il massimo della contaminazione di generi e stili, a partire dalla riproposta del codice bucolico che comprende dal grande esempio di Virgilio alle riprese della nostra tradizione letteraria (Aminta) che viene fatta reagire con un disperato plurilinguismo. Nonostante in plurilinguismo in “Egloghe” la ricerca del poeta si configura ancora come ricerca di significati autentici da rinvenire all’interno dei segni, mentre nella “Beltà” del 1968 il rapporto tra significato e significante è rotto. Ne “La beltà” il significante non è più collegato al significato o a molteplici significati, ma esso stesso è depositario e produttore di senso. Zanzotto regredisce nell’inconscio alogico e materico alla ricerca di un senso originario lontano e perduto, ma ancora catturabile. Attua un violento rimescolamento dei violenti elementi linguistici, fino a giungere allo stesso scomponimento delle parole. Da “La beltà” componimento proemiale “Oltranza-oltraggio” che tematizza l’ossessione di fondo della beltà: una ricerca di verità che si esprime a un interrogativo verso un oggetto che sfugge al controllo e alla logica razionale. L’oggetto non è nella sfera metafisica ma è una donna. Descritta come una donna tutt’altro che disarmata. L’ultimo verso riprende il titolo e dev’essere

ricondotto a “cosa che va oltre il limite”. Nella poesia prende corpo la ricerca di verità e l’attenzione verso un’entità che sfugge all’identificazione razionale, si identifica in una figura femminile ma anche col principio vitale della poesia. Prevale il significante sul significato, il linguaggio va verso il no sense. La distanza della donna viene misurata con insistenza in tutto il testo. Tutto il testo si concentra su questo microtema. Il concetto del distacco appare e riappare, un grosso ruolo è svolto dalle iterazioni numerosissime, più giocate sul significante che sul significato. La recensione di Montale sulla raccolta esce sul Corriere nel 68.

Il confronto di Montale con Zanzotto e Sereni è importante. In forme diverse, più conciliativa quella di Sereni, le due esperienze rappresentano una reazione alla crisi della poesia. Fanno un tentativo di far scontrare il grande stile col mondo attuale. Montale dovette identificare un riflesso della propria consapevolezza della crisi della lirica alta, già emersa nella bufera, centrale a fine degli anni 60. Da un lato “Gli strumenti umani” e la “Beltà” avevano annunciato la crisi della poesia alta. Satura nasce dopo il disastro, non c’è alcun dissidio tra l’altezza del poeta e l’umano che rappresenta, e la prosaicità del reale. Se le due raccolte possono anche essere lette come descrizioni della battaglia tra il valore e la violenza del reale, Satura è l’annuncio della sconfitta e della resa, il detrito dello scontro. Una distanza separa Satura da Zanzotto e Sereni. Per accettare di continuare a fare poesia Montale deve compiere un ulteriore passo. Un ruolo decisivo è svolto dall’attenzione nei confronti della poesia Satirica che comincia a manifestare a metà degli anni 60. L’interesse per questo tipo di poesia non è una costante negli scritti montaliani, di presenta a volte dubbioso sulla poesia satirica contemporanea. Nel 1946 Montale nega la possibilità di una “satura moderna in versi” in Italia, e lo farà in altre occasioni negli anni successivi. Sulla rivista “Mondo” risponde a Spraz, che aveva ipotizzato che l’Italia potesse seguire l’esempio della poesia satirica inglese, dicendo che l’Italia aveva avuto libri satirici in prosa ma che la satira non avrebbe molto successo. Riconduce l’assenza di centralità della poesia satirica italiana per il veto contro ogni poesia non lirica dettato dalla filosofia crociana idealistica. Per quest’ombra che l’idealismo ha esercitato Montale ritiene difficile che si possa avere spazio per la poesia satirica. In un. Altro testo del 57 ritorna su questo

argomento "Parliamo della poesia", in questo testo trae spunto dalla poetessa Margherita Guidacci che aveva invitato a uscire dal pregiudizio lirico e ricordava che esistevano generi come epica e satira. Montale risponde che questi generi non sono mai morti ma si sono rifugiati nella prosa. Continua a rifiutare la poesia satirica perché ritiene che il giornalismo ne abbia surrogato le funzioni. Stabilisce nel 57 l'accostamento tra giornalismo e satira che anni dopo si trasformerà nella contiguità degli scritti giornalistici e la poesia di Satura. Il mutamento di posizione è rinvenibile in un articolo del 65 "Si parla poco dei poeti" che appare sul Corriere. In questo articolo Montale al termine di un attacco contro la poesia Novissima, individua. Ella satira l'elemento più persuasivo tra le nuove proposte, auspicando che sorga un "moderno Giovenale". Qualche anno dopo mentre sta lavorando a Satura la poesia satirica diventa proposta di poetica, in un articolo "Resta la vena della satira". In questo articolo parla inizialmente della poesia civile, quella che celebra una civitas o una stirpe, che considera estinta. Vede in alcune poesie di Pascoli e D'Annunzio il tema civile, ma senza altri esempi. Cosa può aver indotto Montale a modificare il suo atteggiamento nei confronti della poesia satirica. Forse ha contribuito l'uscita dell'antologia di poesia satirica "Poesia satirica dell'Italia oggi" a cura di Cesare Vivaldi. Raccoglie poeti satirici, testi fra il secondo dopoguerra e 1964 in cui ci sono soprattutto poeti giovani. Nell'introduzione presenta la poesia satirica come un quadro ricco e unitario, un filone che fa da contraltare alla grande poesia lirica italiana. Dimostra a Montale che era possibile trattare temi e oggetti che aveva trattato solo negli scritti giornalistici. La raccolta non è stata recensita da Montale, ma era sicuramente a lui noto perché conteneva alcune sue poesie. Poesia satirica può essere intesa anche come poesia ironica (La trota nera).

Uno studioso della poesia montaliana si è occupato tra il rapporto tra la poesia montaliana di satura e l'antologia. Ha dimostrato che l'antologia abbia suggerito a Montale come adeguare gli schemi topici della poesia in versi ad argomenti contemporanei. Un primo esempio dell'influenza può essere identificato dell'uso che fa di una delle forme privilegiate della poesia satirica in "Piove" che parodizza "La pioggia nel pineto", poesia che era stata oggetto di numerose parodie. È probabile che a dare a Montale l'imput in questa direzione sia stato anche il rifacimento di Ennio

Fraiano "Lettera d'autunno", presente nell'antologia. "Piove" di montale è anche una satira del mondo contemporaneo. Ulteriori collegamenti tra l'antologia e Satura possono essere istituiti tra i temi o espedienti formali: Dio come correttore di bozze, procedimento di beffa contro la ragione

24 Marzo

Nel 1962 quando appare la raccolta per le nozze col titolo Satura si voleva alludere all'eterogeneità dei contenuti, sia tematicamente che cronologicamente. Faceva riferimento alla satura lanx dei latini. Nel 1971 il titolo rimanda sempre all'eterogeneità, ampia il suo significato inglobando in sé il genere della poesia satirica e alla grande tradizione della poesia latina in questo ambito. Un altro significato è quello interpretato da Zanzotto: "saturazione data dalla sovrabbondanza del consumismo, del bombardamento di notizie, informazioni provenienti dall'universo dei mass media", che Montale ha accolto.

La raccolta si colloca strutturalmente tra un canzoniere (variamente sperimentata negli ossi, occasioni e bufera) e un diario (71 e 72). In linea generale è possibile constatare la presenza di una tendenza narrativa, volontà di racconto e individualità costantemente messa in forse registrandone la dissoluzione. È presente un paradosso, volontà di costruzione minata dalla consapevolezza dell'inesistenza dell'io. Dal paradosso nasce la struttura-non struttura di Satura. Da un lato c'è un'architettura ben costruita. Dopo una premessa incipitaria "Il tu" costituita da due componimenti, seguono 4 parti come negli Ossi e nelle Occasioni. La volontà ordinatrice è evidente nella quadruplica ripartizione e dalla simmetria dei titoli (Xenia I e Xenia II, Satura I e Satura II), dall'interno di Xenia e Satura I, tre serie di 14 componimenti. Nei due Xenia è presente una struttura complessiva che isola a inizio e fine delle due serie i testi più importanti e più ampi, mentre colloca al centro quelli più brevi di carattere epigrammatico. Negli Xenia i testi sono disposti in ordine cronologico di stesura (diaristico), ma in vari casi viola questa costante per conferire un ordine di tipo simbolico-esistenziale. Nella prima serie i testi 1-2-3-6 sono scritti il 10 Aprile 65, non sono quindi in ordine cronologico, le poesie 4-5 sono scritte in date diverse. Negli Xenia II l'ultimo testo della sezione 27 Novembre 66 viene collocato in ultima

posizione per il suo valore simbolico, ma è scritto prima degli Xenia 8-9-10-11-12-13. Lo Xenia I 14 è stato composto prima del 12. La scansione cronologico diaristica degli Xenia è continuamente violata.

In Satura I sono concentrati i temi gnoseologici, il rapporto io-storia, storia-universo), temi teologici. Satura I sintetizza la tematica del libro e la vena satirica a fungendo da introduzione.

Altri indizi della volontà ordinatrice sono riconoscibili nella collocazione strategica di alcune poesia-chiave che vengono disseminate in posizione ben definite, corrispondenza tra il secondo testo introduttivo (Botta e risposta I) e le due conclusioni di Xenia I e Xenia II, sono tre testi che delineano la parabola dell'autore, gli ultimi due in particolare sono legati dal riferimento a mosca. Analogamente corrispondono i testi finali di Satura I e Satura II.

Il libro del 72 è più discontinuo e meno unitario dei precedenti per la sovrapposizione di libri diversi, la loro discontinuità, soprattutto vale per Satura II che prende maggiormente il significato di satura lanx. Se nei precedenti libri i singoli componimenti erano finalizzati a delineare un autoritratto ideale, qui la scommessa sulla possibilità di fornire un autoritratto diventa più ardua, il percorso è più franto e non previene ad un approdo finale. È sintomatico di questo la circolarità che unisce la prima poesia di Satura all'ultima. Il finale della due poesie è speculare grazie all'impiego della metafora venatoria che segna l'assenza di sviluppo del percorso. L'artificio della circolarità è del tutto nuovo in Montale ed è funzionale alla carenza di sviluppo tematico ideologico di questo libro. Qui il percorso è bloccato e si chiude con la conferma dell'apertura. Satura non è più un romanzo come le precedenti raccolte (scommessa sulla possibilità e sulla capacità dell'autore di estrarre dalle sue vicende personali e da quelle del suo tempo una storia) e non è un diario per il persistere di sensi simbolici, anche se desacralizzati e abbassati a livelli quotidiani.

Il legame con la precedente esperienza poetica e l'esigenza di autodefinizione sono più forti che altrove nelle due liriche unificate sotto il titolo "Il tu". I due testi costituiscono un autoritratto difronte, ricapitolazione del passato e prefigurazione del nuovo soggetto poetico protagonista della raccolta. Bipartito tra la ricostruzione storico autobiografica di Botta e risposta I e quella dei Critici ripetono. A monte

di entrambi i testi, soprattutto di Botta e risposta I stanno i due componimenti accolti nella sezione conclusiva della Bufera nei quali Montale aveva alluso alla crisi irreversibile della storia e della poesia, cercando di fornire una risposta positiva attraverso il “testamento” e il “sogno” intesi come rivendicazione del proprio passato e della fede nel valore (donna e poesia).

Da queste Conclusioni provvisorie prendono le mosse le due poesie raccolte in “Il tu”. “I critici ripetono” nell’edizione è scritto in corsivo come i testi liminari degli Ossi “In limine” e delle Occasioni “Il balcone”. Il destinatario di queste due poesie è un “tu”, qui in Satura diventa il referente di un discorso in terza persona, composto da una dichiarazione di poetica (vv.1-6) e una dichiarazione esistenziale (vv.6-99).

“I critici ripetono...”

Nei primi versi il poeta avverte che il “tu” non è astratto come i critici hanno scritto, ogni “tu” è concreto e nella sua molteplicità è riconducibile a una sola funzione. Nei successivi versi attenuata la rilevanza metaletteraria dei versi precedenti per spostare l’accento sul tema dell’individualità malcerta, concentrando l’attenzione su quello che per Montale è il vero centro del problema. Il testo ha valore di ricapitolazione e programmatico perché introduce e annuncia il tema dell’identità precaria, scissa dell’io. L’identità insicura e la disarmonia con il mondo saranno in Satura frequente e esplicito oggetto di riflessione. La dissoluzione dell’individuo nei suoi duplicati si avvale nei versi finali di un’immagine, uccello preso in trappola, che allude alla condizione dell’uomo nella società massificata. È un testo importante perché adeguato alla posizione liminare, contiene tutte le novità di Satura, l’io poetico biografico, la persona biografica che sostituisce la persona poetica.

Si pone al centro un filone tematico metaletterario che abbandona gli schemi del codice lirico alto e instaura la prassi dello “spiattellamento”. La vocazione gnomica, il parlare per sentenze e un lessico e una sintassi prosastica lontana dalla lingua lirica del Montale tragico. Il lessico contiene apax rispetto alla precedente poesia montaliana.

“Botta e risposta I” seconda poesia della sezione “Il tu” si impone come completamento della poesia precedente. Se il primo appariva indifferente alla storia il secondo è un’autodefinizione basata su una ricostruzione

storica-autobiografica. Questa poesia è la più antica di Satura 1961. Un critico ha ipotizzato che sia stato ideato nel primo dopoguerra e poi rielaborato. Prendendo per buona la data 1961 spiega la vicinanza della poesia ai testi conclusivi della Bufera, in particolare "Sogno di un prigioniero". Questa sezione ha infatti il compito di gettare un ponte con la precedente produzione montaliana. È la zona di Satura più vicina alla precedente esperienza e la collocazione della poesia in questa zona ha il compito di creare un collegamento.

"Botta e risposta I" ha una forma inedita, dialogica, che si innesta, come ha sottolineato Mengaldo, sullo schema paraepistolare della poesia Montaliana esplicitato da il "tu" femminile a cui si rivolgeva. Per la prima volta qui l'interlocutrice prende la parola e sollecita l'io a un confronto con posizioni divergenti. La struttura dialogica non è esclusiva di questa poesia, è presente anche in "Botta e risposta II" e III come l'interlocutrice femminile. Anche se in I e II l'interlocutrice non è identificata e in III vengono fornite indicazioni utili al suo riconoscimento (poetessa e traduttrice greca Margherita Dalmati").

Viene indicato il luogo da cui la donna invia la sua botta (asolo, borgo veneto, meta di villeggiatura di scrittori e artisti), di "Botta e risposta I". Montale afferma che "Botta e risposta I" e II non è casuale che prendano l'avvio da lettere datate da Asolo e Ascona (svizzera). Sono due tappe del decadentismo: Ascona era la capitale dell'omosessualità, Asolo era prediletta dai romantici. L'evocazione di questi due luoghi viene ricondotta a un particolare significato, erano luoghi frequentati al tempo in cui era ancora possibile la poesia, in contrasto con i luoghi anonimi del mondo moderno. Le due destinatarie sono figure immaginarie, "lontani echi di un sentimento asburgico" Magris. Mette in luce che i primi due sono i testi più collegati.

"Botta e risposta I"

L'interlocutrice si rivolge a uno degli alter ego del poeta (Arsenio), contestandogli la sua accidia, passività e il suo "torpore di sonnambulo". Arsenio era un personaggio dell'omonima poesia degli ossi e era simbolo di un antieroe sconfitto nella sua romantica aspirazione alla libertà. Nella poesia degli ossi in un giorno di tempesta Arsenio viene ritratto mentre scende verso il mare, la tempesta è il segno di un altro destino rispetto al determinismo che lo circonda. Lo invita a discendere verso la bufera,

verso il miracolo che irrompe nel determinismo in cui è chiuso. “Delirio d’immobilità” è ciò di cui l’interlocutrice lo accusa. Nella contestazione rivolte all’io poetico dall’interlocutrice sia presente l’ombra dell’antico personaggio degli ossi e il riflesso del disimpegno di cui era stato accusato nel secondo dopoguerra: disillusione post resistenziale, amara riflessione sulla disumanizzazione del mondo meccanizzato. È anche possibile identificare nell’interlocutrice la poesia stessa che vorrebbe fuggire dal suo torpore e dalla sua sospensione del giudizio per confrontarsi nella realtà.

V 1 “asolante”: da ricondursi ad Asolo, ma anche come ha detto il poeta “asolando” è il titolo delle poesie di Browning scritte a Asolo, prende il significato di passare il tempo a asolo o di monologare.

V2: cipresso albero mortuario, oltre mondo, limbo in cui ha confinato l’interlocutrice. Arsenio ha voluto che l’interlocutrice abbandonasse il mondo inautentico e ingannevole.

Si diverte con giochi di parole “sospendere la sospensione” “sospendere l’epochè” (epochè= sospensione del giudizio). Si riferisce alla filosofia greca ma anche contemporanea (Usserl che ritiene l’epochè il modo per giungere al mondo filosofico). La donna lo esorta a non nascondersi dal momento storico buio. C’è un eco di quanto Clizia aveva detto nella Bufera, visita del cimitero di Monterosso accompagnato da due ombre: padre e Clizia che dice “memoria non è peccato finché giova, dopo è letargo di talpe”. Qui la donna dice “Vivere di memorie non ne posso più. Meglio il morso del ghiaccio che il tuo torpore di sonnambulo, o tardi risvegliato”. Il ghiaccio può essere anche un riferimento al sentimento asburgico, a cui Montale fa riferimento nell’autocommento, del nord. Alla provocazione dell’interlocutrice immaginaria l’io poetico replica con una lunga allegoria che soltanto nell’explicit fornisce una risposta, conferendo senso al lungo racconto che la precede: “ora sai che non può nascere l’aquila/ dal topo”. La risposta arriva solo alla fine di un lungo discorso, fa un lungo bilancio della sua vita costruito secondo i modi tematici di una allegoria dantesca, dante resta un modello di riferimento anche per Satura. Mengaldo parlando della poesia del 900 ha detto che l’opzione Dante-Petrarca è una scelta fondamentale per i poeti di questo secolo (metafisica-simbolica). L’allegoria usata da Montale trae ispirazione da un episodio della poesia greca: Augia (figlio del Sole) chiede

ad Ercole di liberare dal letame le proprie stalle che da trent'anni nessuno aveva pulito (condizione di prigionia del poeta). Per fare ciò Ercole devia il corso di due fiumi.

All'episodio mitologico il poeta affida il compito di narrare in chiave allegorica le vicende dell'io poetico e le vicende pubbliche della storia italiana. In questa prospettiva il testo di Satura mostra elementi di contiguità con "Il sogno del prigioniero": innanzi tutto il tema della prigionia (prigionia in senso storico, ma anche cosmico come allusione all'eterna prigionia dell'uomo nel determinismo dell'universo). Ulteriori elementi di collegamento sono identificabili nella duplicità dei piani di rappresentazione, situazione storico-politica e patrimonio privato del prigioniero. La semantica gastronomica, nella Bufera usata come metafora della storia e del potere politico, ha la sua diretta persecuzione nelle stalle di Augia nella quale si svolge un festino immondo.

Ci sono anche differenze, rispetto al prigioniero botta e risposta introduce novità, il rapporto tra situazione storico-politica e patrimonio del prigioniero appare invertito: mentre il primo si chiude con un'affermazione di speranza, qui a dominare è la prigionia nello sterco e gli "invisibili spiragli" sono una breve parentesi. Altrettanta attenzione merita il ricorso alle metafore fecali e al linguaggio stercario che si affianca alla fetida gastronomia per qualificare il viaggio del prigioniero attraverso il fascismo e il primo dopoguerra, attingendo al plurilinguismo dantesco. La novità principale risiede nei versi 31-42, nei quali il poeta aggiorna il bilancio della sua storia integrandola rispetto al sogno del prigioniero, con l'ulteriore capitolo della Liberazione e della delusione del secondo dopoguerra. Le immagini fecali applicate a questa nuova realtà e la metafora degli uomini come "formiconi" introducono al mondo massificato e alla realtà ossimorica di Satura. "Botta e risposta I" è un vero e proprio ponte col passato, non c'è solo continuità ma anche la presentazione delle novità di Satura.

"per metà della vita fui gettato nelle stalle d'Augia": si riferisce al fascismo, anche se non era proprio durante la sua adolescenza.

Riferimento dantesco "metà della vita". Allegoria tratta da mitologia greca.

"sempre più folti di letame": primo riferimento stercario

"muggiti umani": sofferenza umanità regime fascista, disumanizzazione

“Lui non fu mai veduto”: il lui potrebbe essere Mussolini/Hitler, anche se è una lettura semplificata perché in realtà lui li vide entrambi. Sembra più convincente l’interpretazione che vi vede un’allusione al potere o un’allusione a Dio. L’evocazione del Dio assente ritorna in molte poesie di Satura.

“gelda”: termine provenzale, truppa

“stracolmi imbuti, forconi e spiedi, un’infilzata fetida di saltimbocca”: metafore gastronomiche con cui si riferisce al potere.

“Eppure non una volta Lui sparse cocca di manto...”: dio assente.

Amuleti del prigioniero:

“invisibili spiragli”: collegamento al sogno del prigioniero

“un ricciolo di Gerti”: personaggio della poesia “carnevale di Gerti”

“un grillo in gabbia, ultima traccia del transito di Liuba”: riferimento a una poesia della bufera

“il microfilm d’un sonetto eufista scivolato dalle mani di Clizia addormentata”: eufisti erano definiti i poeti barocchi inglesi che Clizia studiava

“un ticchettio di zoccoli”: domestica di casa Montale, originaria di Monghidoro, già stata evocata in un racconto di Farfalla di Dinard

“Ed infine fu il tonfo, l’incredibile”: fine del regime, introduce tema liberazione

“Alfeo”: uno dei fiumi deviati da Ercole per compiere l’impresa di Augia

“nuova palta”: fango del dopoguerra

“il respirare altre ed uguali zaffate”: continuità tra fascismo e dopo fascismo

“vorticare sopra zattere di sterco”: uomini che non si piegano alla massificazione

“fumaioli”: fabbriche

“formicone”: uomini piegati alla nuova società di massa

La risposta di Montale arriva alla fine, riconosce di aver fatto un lungo discorso, ma non è stato evasivo. “Tu sai tutto di me”.

Non risponde all’accusa di immobilità, ma risponde con l’antitesi di aquila e topo. L’io si assesta senza dubbio né speranza di salvezza.

“Botta e risposta I” si presenta in posizione intermedia e bifronte tra le conclusioni provvisorie e Satura. Il linguaggio della seconda parte resta

tragico, pur usando un registro basso. "Fecale" designa con un termine alto una realtà infima.

25 Marzo

"Xenia I" e "Xenia II"

Con queste due successive sezioni si entra nell'orizzonte della poesia Montaliana. I 28 testi delle due serie sono dedicati alla moglie, morta nel 1963. Il titolo rimanda al XIII libro degli epigrammi di Marziale. Nell'antica Roma erano doni votivi mandati a qualcuno che si era avuto ospite, qui le poesie sono doni votivi mandati dal poeta alla donna che era stata ospite della sua vita. La protagonista degli Xenia è Mosca, che fino ad allora era apparsa solo in una poesia, accompagnata da oggetti attinenti a una quotidianità realistica. Dopo più di vent'anni riemerge negli Xenia, mediata dalle rappresentazioni femminili della parte terza di Farfalla. Il sentimento di colpa, sia colpa soggettiva di montale che la generale "colpa di chi resta" (messa in versi da Pascoli, Luzi, Caproni), avvia l'autore ad un diverso confronto con la compagna scomparsa. I componimenti degli Xenia sono brevi o brevissimi, di gusto epigrammatico e narrativo, ordinati secondo un disegno casuale o costituenti una serie di frammenti narrativi in versi che trovano la loro molla in eventi apparentemente comuni, divenuti *senhal* poetici dopo la morte dell'ispiratrice, o in fulminei ricordi, o secche battute di dialogo che si ricollegano al non detto e al non spiegato di una lunghissima esistenza comune. Il tono degli Xenia è diverso e confidenziale rispetto all'alta meditazione della precedente poesia montaliana. Come appare subito dall'incipit del testo di apertura di Xenia I, "Caro piccolo insetto/ che chiamavamo mosca non so perché." Il testo di apertura oltre ad inaugurare il tono e il tema apre anche una porzione degli Xenia dotati di una propria compattezza. Lo Xenia I appartiene a una serie di 4 testi (1-2-3-6-9 composti nello stesso giorno, con la modifica dell'inserimento dei testi 4-5 redatti successivamente. Si tratta di epigrammi funebri nel senso stretto del termine, dove domina il rimpianto per la compagna morta espresso in tono elegiaco. Nei primi tre testi non appare via d'uscita ad un presente di solitudine e di colpa. Se è vero che gli Xenia sono anche un'elaborazione del lutto, un risarcimento nei confronti della celebrata,

nel primo tradursi di questi sentimenti prevale l'istanza autopunitiva che parla soltanto della morte avvenuta e ne parla con un linguaggio del patetismo immediato. Il tema dei primi tre Xenia è l'incomunicabilità di una comunicazione post mortem, espressa attraverso un'epifania paradossale perché assente e immediatamente negata, in mancanza di segni concreti di riconoscimento. Mosca non sarà più visibile: la morte vera e ineludibile è la sola certezza che domina la scena, vanificando la possibilità del miracolo, rendendola logicamente sospesa e immotivata. La differenza rispetto ad altre apparizioni salvifiche risiede nel realismo censorio, che era stato messo da parte per le epifanie delle altre donne: l'incolmabilità di una evocazione che restituisse alla ritornata una presenza piena. Perché questo salto si compisse occorre che l'assente fosse morta davvero. Si dichiara l'impossibilità di questa epifania, non si tratta del restringersi dell'orizzonte conoscitivo ad una dimensione realistica, ma dell'accettazione fino in fondo di una realtà biografica (morte mosca).

Xenia I, 1

“che chiamavamo Mosca non so perché”: riecheggia Bohème Puccini

“ma non avevi occhiali”: la sua miopia è contrapposta agli occhi d'acciaio di Clizia

“luccichio”: riflesso occhiali, ma anche ricordo segnale luminoso dell'epifania della donna angelo

Il tema di questo componimento è l'epifania impossibile. Ha una lingua piana e referenziale, adatta a fare i conti con l'inesorabilità della morte. Termini comuni, verbi poveri e usuali, parole che furono vettori di folgorazioni in passato ma che ora tornano prive di spessore allusivo.

Xenia I, 2

“un lampo, un tuono”: riferimento luccichio epifanie

“forse che te n'eri andata così presto senza parlare?": epifania impossibile

In questo secondo testo vengono ripresi gli elementi del primo, il percorso logico e la riflessione sulla comunicazione impossibile, al centro resta l'epifania paradossale. L'io qui si ritira da coprotagonista a voce giudicante. Non percorribilità del colloquio con i morti.

Xenia I,3

Anche qui si compie il percorso dell'incomunicabilità, con qualche novità.

“St. James di Parigi”: hotel dove alloggiavano insieme

“falsa Bisanzio”: hotel Danieli di stile pseudo bizantino

“carica meccanica”: spinta meccanica a vivere. Rispetto ai testi precedenti entrano ambienti percorsi insieme, si ha una caratterizzazione di Mosca attraverso l’udito. Il lessico abbandona la componente patetico sentimentale per aprirsi a screziature familiari.

Nei primi tre componimenti domina l’elegia funebre, anche se è lontano dalla tradizionale lirica funebre, il tema dell’impossibilità della comunicazione, un tono ricco di pathos, e la constatazione dell’impossibilità del colloquio. Dal quarto testo, soprattutto dal sesto si cambia impostazione. Dal rimpianto si passa alla celebrazione postuma, dalla disposizione rammemorativa-elegiaca allo sguardo giudicante calato nella rievocazione. Montale comincia a delineare i lineamenti di un ritratto che è anche il tentativo di fissare in un’immagine ne varietus il significato dell’esistenza in comune.

Xenia I,4

Il linguaggio è sempre tragico ma più oggettivo. C’è un ulteriore tentativo di comunicazione. In un immaginario giudizio universale i due avevano ideato un modo per riconoscersi tra tutti. C’è anche un velo ironico “che siamo già tutti morti”, la vita è già morte per la sua assenza di significato.

Xenia I,5

Si comincia a tracciare lineamenti di un ritratto di Mosca. Svanisce il dialogo impossibile. Descrive Mosca come una figura che rovescia l’opinione comune. Viene evocata come detentrica di una sorta di saggezza. “un radar di pipistrello”: da figura fragile “che ali avevi solo nella fantasia” (2) Mosca si trasforma nella detentrica di una saggezza infallibile. Viene celebrata per la sua vitalità di insetto, per la sua capacità di adattarsi al trionfo della spazzatura che è ormai la civiltà contemporanea, per la sua capacità istintiva di orientarsi a vista nell’informe quotidiano, senza lasciarsi ingannare dagli astratti valori intellettuali per concentrarsi sulla nuda esistenza intesa come puro fatto materiale e fisico. La chiarezza di Clizia ha perduto in Mosca ogni elevatezza spirituale e intellettuale ed è diventato “radar di pipistrello”, saggezza originaria e primitiva, quasi animalesca. Il tema della saggezza si stende anche agli Xenia 6 e 8.

Xenia I,6

È presente il tema dei poeti.

“il tuo incanto”: fascino su di me

“nausea di me”: come poeta

La sua arguzia non ha trovato forma scritta e per questo la apprezza.

Afferma che se lei avesse scritto poesie sarebbe stata superiore a lui abbassandolo alla schiera dei poeti minori (“neoteri” poeti novi, forse riferimento alla neoavanguardia).

Xenia I,8

Il ritratto di Mosca si arricchisce di un elemento fondamentale: la parola.

La parola di Mosca “stenta e imprudente” non è solo elemento di saggezza, ma modifica anche il senso del colloquio con lei.

“telescrivente”: apparecchiatura del Corriere attraverso cui si mandavano gli articoli

“nel volubile fumo dei miei sigari”: elemento dannunziano

La micro-narrazione che si era organizzata intorno all’impossibilità della comunicazione, adesso viene dichiarata ancora possibile tramite i messaggi di lei da cogliere e decifrare. Un critico ha evidenziato in questo testo la spinta a cercare un contatto, Montale chiama in causa un nuovo codice linguistico che dovrebbe scavalcare quello normale che ha fallito. Nei componimenti la figura di Mosca si sta arricchendo di significati gnoseologici, assumendo la fisionomia della titolare di una saggezza destinata a fornire a Montale, non solo la chiave per interpretare la vita della donna stessa, ma anche il passepartout per giudicare il mondo.

Xenia I,13

Il fratello di Mosca diviene occasione per l’introduzione di un tema centrale in Satura, quello dell’identità precaria e indefinibile dell’io. Il ricordo viene attivato attraverso Mosca. Al centro della poesia sta il fratello di Mosca, musicista, morto suicida a 30 anni, Montale non lo aveva conosciuto. Il tema è quello dell’identità e il rapporto tra i morti e i morti in vita (chi ha compreso la natura alienante della vita).

Montale ricorda che Drusilla quando è morto il fratello era molto piccola, come gli appare in una foto. Tema dell’esistenza di una persona che si lega al ricordo. Nel finale c’è l’equiparazione dei morti e i morti in vita.

Xenia I,14

La celebrazione di Mosca raggiunge il suo apice e dispiega il suo valore gnoseologico, il testo non è l’ultimo cronologicamente ma è stato collocato in clausula perché ne rappresenta il bilancio e l’epilogo, per le

conclusioni legate a mosca di cui è affermato il valore conoscitivo in senso generale. Il testo è costruito con una sorta di disputatio composta di sentenze in cui si susseguono affermazioni false introdotte da verbi come "dicono-negano" e di contro affermazioni vere rette da "essere-sapere".

vv.1-2 Prima affermazione

vv.3-4 prima controaffermazione

vv.5-8 affermazione

vv.9-12 controaffermazione

Mosca diviene la detentrica di una saggezza che passa dal piano della poetica all'interpretazione generale del mondo che consente la confutazione della comune opinione. La saggezza di mosca è la saggezza delle formulazioni esplicite, della coincidenza paradossale degli opposti. Questa poesia fa del paralogismo e dell'ossimoro la sua struttura prevalente. C'è già una tensione satirica, propria di Satura I.

Ironizza contro i critici che ritengono la sua poesia disimpegnata, controbatte giocando con il senso di appartenenza e non di impegno.

Nella seconda affermazione falsa viene dichiarato che la poesia non sia comprensibile e richiama il paradosso di Zenone. Nella

controaffermazione si ribadisce la saggezza di mosca che si rivela nella comprensione dell'ossimoro che domina la realtà. Nella parte finale

assegna a mosca il ruolo di detentrica di una saggezza che passa al terreno generale. Gli ultimi versi si riferiscono alla lunga convalescenza di mosca che montale aveva raccontato in "Ballata scritta in una clinica".

Afferma infine che la loro unità non lo consola della perdita.

La nuova saggezza di mosca non è una chiaroveggenza ma una coscienza minore con cui mosca ha saputo resistere agli eventi aggrappandosi a un'ironica arte di vivere. Mosca sa che bisogna adattarsi a una convivenza precaria con l'inconoscibile. La saggezza di mosca è il traguardo che raggiunge in Satura, un nuovo modo di vedere il mondo.

Negli Xenia II prevale una disposizione maggiormente narrativa, attenta a rievocare personaggi e luoghi attraverso una discesa memoriale che il poeta compie negli episodi di una vita a due, rievocata e ricostruita anche tramite l'epifania degli oggetti che confermano la tendenza alla poetica degli oggetti. I due testi che aprono e chiudono (Xenia II,1 e Xenia II,14) la sezione sono importanti perché hanno la funzione di bilanci meditativi che sembrano ricollegarsi allo Xenia I,14.

Lo Xenia II,1 è il più simile all'explicit dello Xenia I, vuole un continuum tra queste due sezioni. In questo testo viene applicata la saggezza attribuita a Mosca nello Xenia I,14, saggezza che poi passa al poeta. La sua consapevolezza delle antitesi inconciliabili presenti nell'universo, il suo adattamento alla convivenza precaria con l'inconoscibilità del mondo, il suo vivere negli interstizi e negli anfratti, la sua vita ridotta alla pura "datità". Nello Xenia II,1 Montale costruisce un ulteriore ritratto di Mosca, costruito nella sua indifferenza agli ossimori della realtà.

Nei versi finali del componimento si ha l'esplicitazione, tramite il riferimento della "tabula rasa" di Mosca, del nostro buio intellettuale e della nostra ignoranza intorno alla verità finale. La tabula rasa è la corrispondenza del fatto che qualcosa esiste. Il testo è anticipatore di uno dei temi centrali di Satura, la poesia ha cessato di proporsi come affermazione di verità, accettando di dichiarare il vuoto e l'assenza, che hanno significato nella misura in cui alludono a ciò di cui siamo privi e a cui aspiriamo. C'è un'affermazione importante che riguarda anche implicitamente il ruolo della poesia, Montale non può più praticare la poesia come affermazione della verità, come in passato aveva fatto ponendo il valore contro il disvalore. Montale applica ad una sintesi biografica (Xenia II,1) i procedimenti della teologia apofatica, ovvero la definizione di Dio tramite la dichiarazione di cosa non è. Nella prima sezione di Satura avrà importanza fondamentale riguardo la presenza-assenza di Dio.

Xenia II,1

La morte non ti riguardava,

“ Non ti importava le fiere di vanità”

“E tantomeno le cancrene universali che trasformano l'uomo in lupo”

Come era indifferente alla morte era indifferente all'indifferenza della società.

Tabula rasa: nei confronti della conoscibilità della vita. C'è un'aspirazione a conoscere la verità ma può tradursi solo nella dichiarazione di un vuoto. Xenia II,14 costituisce insieme al primo un bilancio riassuntivo della sua vicenda biografico-culturale e un'esplicazione di una concezione scettica della vita per la quale il contributo di Mosca viene dichiarato rilevante. Rispetto al percorso compiuto negli Xenia la poesia presenta elementi inattesi per il lettore, destinati a mediare il passaggio dalle due sezioni a

Satura. È riscontrabile una più defilata presenza di Mosca rispetto al bilancio celebrativo di Xenia I,14 anche se avrebbe predisposto un ruolo centrale della protagonista. Viene attribuito spazio alle vicende culturali ed esistenziali dell'io che conferiscono al componimento la fisionomia di un autoritratto. In Satura la vocazione all'autoritratto è molto forte e trova la sua esplicitazione più vistosa nella serie di Botta e risposta. A distinguere lo Xenia II,14 (L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili) è l'irruzione nei versi di un presente cronachistico (alluvione Firenze 4 Novembre 1966) che esclude la protagonista del canzoniere e riguarda solo il poeta. "L'alluvione" da un lato riassume i temi dell'intera suite ma dall'altra funziona come cerniera verso altre parti: non solo la citazione della cronaca (alluvione), ma il tema dell'identità confusa e inesistente dell'io e le immagini fecali collegano lo Xenia II,14 ai due componimenti incipienti. La connessione tra questo componimento e Botta e risposta I è rinvenibile nella volontà dell'io lirico di ricostruire attraverso il catalogo iniziale un ritratto culturale e ideologico di Montale *homo europaeus* nella cultura fiorentina tra le due guerre. Rispetto all'auto ritratto di Botta e risposta I gli emblemi della cultura borghese europea si mescolano a oggetti cianfrusaglie cariche di stratificazioni affettive, a testimonianza del predominio dell'ottica privata su quella storica ufficiale. La conclusione appare in linea con le conclusioni catastrofiche sulla società di massa espresse da Montale negli anni Cinquanta e Sessanta. "Pack": insieme frammenti della banchisa polare che galleggiano sul mare spinti dal vento, analogia alle cose che galleggiano sull'acqua "sotterraneo": cantine di viale Amendola dove Montale aveva lasciato oggetti appartenuti a lui e alla moglie. Lo scantinato è un luogo tipico della memoria.

Catalogo dei libri che hanno contato nella cultura europea tra le due guerre

"ciecamente": disperatamente e al buio

"marocchini rossi": rilegature in cuoio morbide e colorate

"dediche di Du Bos": critico letterario francese che Montale aveva conosciuto, era noto per scrivere lunghissime dediche sui libri regalati

Procede per *sineddoche*, indica le dediche per alludere ai libri. Du Bos era stato uno dei critici che avevano consentito a Montale di fuoriuscire dall'orizzonte della filosofia crociana. La lunghezza delle dediche è anche

segno della bizzarria dei personaggi che richiama, l'anticonformismo appartiene a quegli intellettuali che ancora salvaguardavano la loro libertà individuale nella società massificata

"Timbro a ceralacca...": libri di Ezra Pound, amico di Montale e importante personaggio letterario.

"Alain": un critico simile a Du Bois, contrario alla filosofia crociana, fa riferimento al commento che fece a un'opera di Paul Valéry, post simbolismo francese

L'originale dei Canti orfici: opera di Dino Campana, ermetismo fiorentino. Era avvolto in un'aurea di leggenda, l'interpretazione che dà della poesia di Campana non è tanto positiva, il mondo simbolista lo sentiva lontano da sé.

"Di nafta e sterco": immagine fecale che collega a Botta e risposta I

"morsura": azione corrosiva

"identità": parola chiave, identità dell'io trasferita negli oggetti che ne sono la personificazione allegorica

"anch'io...": identità personale dubbia, disarmonia col mondo

Il finale recupera il tema del lascito di Mosca, il coraggio che Montale non aveva e che lei possedeva.

"il primo dei tuoi prestiti": di lasciti come abbiamo visto gliene farà tanti altri.

Tra i due estremi Xenia II si collocano componimenti di impianto rievocativo narrativo, sia pur finalizzati ad esaltare la "gaia scienza" di Mosca: Xenia II, 2, 3, 10.

Xenia II,2

"Celia": domestica filippina

Viene introdotto un personaggio bizzarro, solo questi personaggi sono riusciti a comprendere Mosca

Xenia II,3

Parla dello smarrimento di un calzascarpe che qui diventa un vero e proprio amuleto. Parla dei grandi alberghi che frequentavano, crede di aver perso il calzascarpe all'hotel Danieli, già citato.

Xenia II,10

Si fa riferimento a un viaggio di Montale in Portogallo per il Corriere nell'estate del '54. In quell'occasione viene paragonato a Carducci.

Altri componimenti prendono la forma epigrammatica, come richiama il nome delle sezioni. Fulminanti asserzioni o brevissimi scambi dialogici, sempre all'insegna della caratterizzazione di Mosca e del suo insegnamento gnoseologico.

Xenia II,6

“un poco di inferno”: vino della valtellina

Chiama in causa il concetto montaliano della morte in vita

Xenia II,8

“paradiso”: altro vino valtellina

Xenia II,7

Viene sottoposto a ironia il tema dell'esistenza del mondo

Xenia II,5

Cronologicamente ultimo che svolge una funzione riassuntiva. Con questa poesia dichiara esplicitamente il passaggio del testimone da Mosca all'io lirico, anticipando la presa di possesso da parte del lascito ermeneutico di Mosca.

“scale”: metafora della lenta discesa verso la morte, ripresa in chiave minimalista del topos degli Ossi, poesia “incontro”, rovescio della medaglia.

Allude al fatto che non gli servono più le incombenze relative ai loro viaggi, poi scivola verso il metafisico. Riconosce a Mosca, che pur miope, di vedere meglio di lui.

30 Marzo

Sezione Satura I

Le sezioni degli Xenia detengono un ruolo preparatorio rispetto alla poesia vera e propria di Satura, sia nella direzione dell'affermazione di una dissoluzione dell'io, metaforicamente accostata agli oggetti durante l'alluvione, e in parallelo di una rappresentazione del mondo in chiave ossimorica, sia nella direzione di un esercizio di sopravvivenza che tenta di compensare le lacune e l'ignoranza intorno alla verità finale. Iacomuzzi dice che da Satura e i diari il positivo e il negativo sono connessi in una descrizione del mondo come convivenza degli opposti, ottica dell'ossimoro.

Satura riprende molte conclusioni a cui erano giunti gli Xenia. Satura I è la sezione più compatta e più impegnata sul terreno della definizione gnomica. La struttura di Satura II è più ampia e varia.

Quando per il Montale di questa stagione si parla di affermazione e definizione si deve intendere in senso negativo. In Satura l'asserzione è sempre relativa a un vuoto, a un'assenza che acquista valore soltanto se si legge come allusione silenziosa a ciò di cui siamo privi. Mentre si rivendica la relatività di tutto, l'assenza della verità, la morte di Dio, si allude implicitamente alla centralità di quello di cui siamo privi.

Satura I

Se si eccettuano il componimento "Nel fumo", un'epifania di Mosca fuori dagli Xenia, e la descrizione di poetica "La poesia e le rime" i testi in Satura sono rivolti alla confutazione delle idee correnti e ideologie contemporanee, soprattutto quelle laiche o religiose intese a trovare un senso provvidenziale nelle vicende umane. La polemica va contro i contenuti ideologici della società contemporanea, in linea con quanto Montale aveva sostenuto sulle pagine dei giornali dagli anni 50, ma coinvolge anche i criteri e le forme del ragionare, arrivando a svuotare dall'interno elementi retorici e logici. La sua è una voce totalmente fuori dal coro.

In questa sezione il collegamento con la tradizione della poesia satirica appare più vistoso che altrove, dia per la vena polemica e il furor nichilista contro la società di massa, sia per l'impiego di artifici tecnici e retorici propri di quel genere di poesia. In Satura I vale molto la definizione di Satura come satira. È indicativo il testo "Gerarchie", collocato all'inizio, forse in vista di un effetto shock per il lettore che ha appena letto gli Xenia. "Gerarchie" esemplifica i tratti principali del genere satirico, poesia di accusa contro la società e le ideologie contemporanee.

"Gerarchie"

Il testo è costruito per fare una mimesi parodica della logica dominante, la funzione centrale è quella del significante. Tale figuratività esibita è comunque indirizzata a finalità polemica ideologica. È indubbio che il livello dello shock che vuole provocare è quello formale. All'apparenza sembra di assistere a un ludus figurale disciplinato e memore del procedimento di Xenia I,14 (Dicono che la mia...). Luperini ha notato che sono presenti due quartine in cui i primi tre versi enunciano il pensiero

conformista, mentre il quarto verso demistifica la serietà dei versi precedenti, come accadeva nello Xenia I,14, introducendo un motivo comico smitizza il cursus logico del precedente ragionamento, anche per l'accostamento di un argomento futile: arrestare e pulsare. Il bersaglio polemico è etico politico nella prima quartina, totalitarismo di massa. È di natura conoscitiva nella seconda parte, ma entrambe sono costruite nello stesso modo. L'ultimo verso di ogni quartina, oltre alla punta comica, ha l'abbassamento brusco della sostenutezza linguistica. La conclusione di ciascuna quartina dimostra come la satira montaliana non sia un puro gioco verbale, ma resti depositaria di pronunciamenti, in senso negativo, trasformando quella che potrebbe essere un'oltranza retorica in strumento di satira etico-politica. È misurabile la distanza di Montale dallo sgretolamento del linguaggio delle neoavanguardie. Per loro l'eversione linguistica era fine a se stessa o implicava la polemica contro l'alienazione del linguaggio prodotta da parte del potere. In Montale questo secondo aspetto può anche essere presente, ma deve essere ricordato che l'orizzonte di Montale è molto più ampio, il suo nichilismo rinvia a una negatività permanente a una sfiducia radicale nella possibilità della parola altrui ma anche della propria.

Nella prima quartina, che ha stessa struttura della seconda, l'oggetto è politico dato che si chiama in causa la polis, intesa in senso generale. Montale qui parodizza un certo lessico filosofico contemporaneo.

“predicato”: ciò che si dice

“predicante”: chi lo dice

Col quarto verso si sminuisce il tutto (arrestato-arrestante)

Nella seconda parte l'oggetto è filosofico.

“infutura”: termine dantesco

“totale”: il mondo

“totalizzante”: Dio

“l'avvento”: attesa messianica di scarse probabilità

“avvenibile”: tutto ciò che può accadere

“pulsante”: ciò che vive/bottone

“pulce”: frazione minimabile

“pulsabile”: ciò che potrebbe essere

“La storia”

Presenta un procedimento affine alla poesia precedente. La polemica non è solo indirizzata contro i contenuti ideologici della civiltà occidentale, ma anche contro i criteri e le forme del pensare e del ragionare, come in "gerarchie". Non si tratta solo di una confutazione dell'idea comune e delle filosofie della storia, ma anche di un'accusa degli strumenti della logica secondo il modello di gerarchie. Il culmine dell'insensatezza è costituito dall'uso del linguaggio e della ragione che vorrebbe inquadrare il mondo secondo schemi antropocentrici inadeguati e risibili di fronte alla complessità sfuggente del reale. La poesia può essere considerata un manifesto in versi dell'antistoricismo montaliano da leggersi in parallelo ai numerosi interventi giornalistici dedicati a questo tema e alle numerose dichiarazioni d'autore affidate a interviste e inchieste degli anni precedenti e contemporanei a Satura. Critica la filosofia idealistica che aveva ripreso da Hegel che vedeva la storia come il dispiegamento di un movimento dialettico di bene e male. Mette in discussione la filosofia di croce tramite il libro "Giudizio sulla storia" di Quinzio in cui illustrava come la storia fosse una progressiva disgregazione. Altrettanto importanti sono le dichiarazioni rilasciate a Mario Miccinesi e Raffaello Baldini in occasione dell'uscita di Satura. La visione idealistica giustifica il male e toglie il valore alla responsabilità individuale che Montale ha sempre evocato.

La contestazione è condotta con strumenti retorico-formali come in "Gerarchie". Il testo è costruito attraverso anafore e sentenze ad esse associate che conferiscono al tutto l'andamento di una trattazione di forma di litania nella quale la sentenziosità dominante è inversa rispetto alla pienezza dei contenuti. Al massimo di compiutezza dell'ingabbiatura retorica corrisponde un minimo di informazione positiva sull'oggetto, anzi domina un furore contestatario che elenca soltanto quello che la storia non è. Un simile procedimento era già stato parzialmente anticipato da Montale in una serie di prose satiriche pubblicate sul Corriere tra il giugno e il settembre 1951 e poi raccolte nello stesso anno di Satura nella raccolta "La poesia non esiste".

La poesia non mette in discussione solo le idee comuni sulla storia, ma la confutazione prevede anche una messa sotto accusa degli strumenti della ragione. La costruzione della poesia mette in ridicolo la volontà di inquadrare l'universo attraverso schemi antropocentrici del linguaggio e

della ragione. Utilizza strumenti formali retorici, anafore e sentenze. Al massimo di ingabbiatura formale corrisponde il minimo delle informazioni sull'oggetto. Il componimento è articolato in due parti, composte a mesi di distanza (28 aprile e 10 luglio 69). La prima parte ha versi brevi, la seconda ha versi lunghi. Non si tratta solo di differenza metrica ma anche di impostazione, nella prima l'io poetico demistifica concezioni intorno alla storia: storicismo hegeliano applicato nell'idealismo crociano e storicismo marxista. Non mancano accenni anche a visioni più semplici (*historia magistra vitae*). In relazione all'idealismo crociano si deve avvertire che in scritti precedenti, raccolti in *Auto da fè*, predomina in Montale una posizione equilibrata che affianca al riconoscimento del debito da lui contratto con lo storicismo crociano l'avversione per le filosofie contemporanee che giustificano "le magnifiche sorti". Qui invece caratterizza la poesia un antistoricismo radicale. La poesia è composta da sentenze a cui si accompagnano anafore e sentenze associate, ogni quartina comincia con "la storia".

Parte con la polemica sul fatto che la storia non segue una linearità, con autocitazione dai limoni. Non è che non ammette le categorie cronologiche, ma non crede in un divenire che abbia continuità. Non c'è niente che si prepari lentamente, riferimento a *In limine* (crogiuolo) e a *Botta e risposta*.

Si riferisce poi alle due varianti dello storicismo hegeliano, idealismo crociano (storia prodotta da chi la pensa), dialettica materialista marxista che sostiene che la storia sia il prodotto dalla dialettica tra le classi sociali che si svolge in quiescenza. La storia non segue un percorso verso il progresso, non c'è un *cursus* verso un fine. La storia non ha motivazioni di tipo etico morale, non è intrinseca nel senso che non è familiare. Non insegna niente che può riguardare l'uomo, *historia magistra vitae*.

La seconda parte la negazione veicola un contenuto positivo, limitando in parte la devastazione della storia. Si apre la *pars costruens* che lascia intravedere possibilità di scampo. *Cripte buchi* e *nascondigli* sono gli anfratti in cui si può nascondere mosca. Afferma che c'è chi sopravvive alla storia. La storia non compie vendette, mette in ridicolo l'interpretazione provvidenzialistica della storia. Cita poi la rete a strascico, metafora della cecità e dell'indifferenza della storia. L'immagine è importante perché pensava di intitolare *Satura Rete a strascico*.

Ectoplasma: fantasma, ma letteralmente “forma che sta fuori”. Coloro che restano fuori e non si lasciano ingannare. Lo scampato che non sembra felice e che non sa di essere fuori può essere un’immagine letta come parodia di In limine (fantasma che ti salva, mentre qui il fantasma non sa di esserlo). Quelli che invece sono prigionieri della storia si credono più liberi di chi lo è davvero. La strofa finale sembra correggere le limitate eccezioni e cancellare ogni punto concreto di scampo. Il bilancio sta tra una resa incondizionata e la possibilità di scampo. Anche il pessimismo più profondo e le dichiarazioni di sconfitta davanti alla storia contengono in sé un movimento dialettico che non li supera dialetticamente ma che, comunque, va al di là, suggerendo spazi di eccezione che nonostante tutto esistono. È un’oscillazione irrisolta quella tra negazione e ricerca di qualcosa di oltre, uno dei tratti più vistosi e più originali di Satura. Un’ulteriore variazione intorno all’antistoricismo della storia e alla confutazione della logica antropocentrica delle gerarchie si ha nella poesia “Dialogo” che occupa la penultima posizione in Satura I. Quando Montale pubblica la poesia il 30 nov 68 sul Corriere fornì al testo una sorta di autopresentazione “il solito anonimo poeta mi manda questa pseudo poesia che pubblico senza appulcrarci parole. Penso che sia opera di un nemico della dialettica”. Delle posizioni espresse nella poesia fornisce un resumè l’intervista Discorrendo della fine del mondo, 12 dic 1968.

“Dialogo” costituisce quindi un’ulteriore variazione. L’argomento della poesia è riassunto nell’intervista del 68. L’obiettivo polemico della poesia Dialogo è la dialettica nell’accezione in cui la intende Montale, l’interpretazione del mondo e della storia che giustifica l’esistente, anche il male della condizione umana, mistificandoli con il disegno di una provvidenza che è insieme immanente e trascendente. Tale concezione della dialettica riunifica e uguaglia sia l’idealismo post hegeliano di impronta crociana, sia quello marxista in quanto entrambi storicismi provvidenzialistici. All’interno di Satura I Dialogo si allaccia alla storia per la formulazione iniziale. Mette sotto accusa l’ideologia storicistica e dialettica di cui parla nella Storia. Il testo è costruito sull’alternanza di due voci: il manicheo, nemico della dialettica, che crede che la storia si basi sul contrasto bene e male, e il dialettico, che crede nella tesi antitesi e sintesi. Il dialettico è una sorta di chierico, come suggerisce il Vade retro

Satana finale, che fa pensare a un intellettuale cattolico nero. Lo scontro, che per metà del testo consiste nello smontaggio da parte del manicheo del dialettico, si precisa alla fine nell'antitesi tra il sistema dialettico ternario e un sistema binario, che presenta i due opposti come inconciliabili e irriducibili a sintesi. Sulla forma dialogica hanno pesato modelli di prose politiche, ad es. Peripatetica, apparsa sul "Mondo" nel 45. In questa prosa si parla di un problema politico: la discussione su chi dovesse decidere tra monarchia e repubblica, il popolo o l'assemblea costituente. La forma dialogica è un unicum nella poesia montaliana, ed è forse riflesso del tema. La forma è dialettica nel senso classico: battaglia verbale di argomentazioni. Si tratta di una disputatio costituita di battute brevi e secche in cui si hanno due procedimenti retorici distinti ma convergenti: una retorica razionale del pensiero sillogistico e argomentativo e una retorica irrazionale della parola fondata sulle figure foniche, dove la seconda parola in entrambi i casi demistifica la formulazione precedente: provvidenza-pestilenza, trasuda-contrario-sudario.

Inizia a parlare il manicheo, che dichiara la sua sfiducia nella storia, risponde il dialettico richiamando la provvidenza. Il dialettico accusa di portarsi sempre dietro il male il manicheo. Il manicheo risponde che però quando nella sintesi vince il male il dialettico lo adora. L'ultima frase spetta al dialettico che respinge il manicheo.

Lo stile comico-satirico si avvale dell'abbinamento, collaudato lungo tutta la sezione di contenuti filosofici e di linguaggio basso: tutta la meditazione su termini speculativi chiave "storia-provvidenza-sistema-male" è esplicitata attraverso metafore familiari "marchè aux puces- sottovetro" o corporali degradanti "trasuda-scerne-espelle".

31 Marzo

Anche nell'ultima raccolta è presente ancora il montale espressionista. La linea antistoricistica culmina in "Fanfara", poesia collocata nell'explicit di Satura e destinata a tirare le fila della riflessione gnomica di questa sezione, indirizzata a testimoniare la "sapienza" che l'io poetico ha ereditato da Mosca. Per comprendere il carattere riassuntivo è necessario soffermarsi su un altro aspetto, diverso ma contiguo alla riflessione

antistoricistica, che è affidato alla serie compatta dei componimenti "teologici" di Satura.

Tali componimenti si inscrivono nella tendenza generale filosofica di Satura I e nella sua riflessione sul vuoto esistenziale, sull'assenza e sull'ignoranza della verità ultima.

La storia di Montale è la storia di un poeta laico, anche se non sono da sottovalutare le coordinate cattoliche della sua formazione avvenuta all'istituto Vittorino da Feltre dei barnabiti genovesi e il peso che ha esercitato la presenza di due. Importanti barnabiti: Giovanni Semeria e Giuseppe Trinchero, vicino agli orientamenti del modernismo (corrente eretica del cattolicesimo tra fine 800 e 900, corrente volta a ripensare il messaggio cristiano alla luce della società contemporanea e dell'esperienza scientifica.) Eresia condannata nel 1907.

La mediazione tra montale e il modernismo è dovuta anche alla lauta sensibilità spirituale della sorella Marianna che avvicina Eugenio a libri francesi come "Le religion" di Loisy.

Di questa sua formazione per molto tempo non ne ha parlato e ha poi fatto trapelare esili e carsiche tracce in alcune interviste tarde che corrono parallele al riemergere dell'attenzione verso l'assoluto nella poesia successiva alla Bufera: Satura e Diario del 71 e 72, di cui Contini ha segnalato la novità teologica. Si vedono a tal proposito l'intervista a Giorgio Zampa "Ho scritto un solo libro" 27 giugno 1975, e la poesia del diario "L'odore dell'eresia" in cui traccia la figura di padre Trichero. Giuseppe Trichero era un padre barnabita vicino ai modernisti. Ricosce di aver respirato l'aria del modernismo.

La teologia di Montale in Satura è una teologia negativa, ribadisce l'assenza di Dio dal mondo degli uomini, la sua irraggiungibilità, la sua scomparsa, ma non la sua esistenza. Si può dire che proprio alla grande tematica della verità come assenza si correla in Satura la continua emersione del motivo del Dio nascosto e perduto, irraggiungibile e ineffabile ma continuamente alluso attraverso la concezione del linguaggio come afasia e impossibilità di parlare interamente in assenza dell'unico vero parlante.

La serie teologica ha inizio con la poesia "La morte di Dio". È una poesia che rimanda agli Xenia per la presenza di mosca, per il discorso in seconda persona rivolto a lei, per l'episodio rievocato che appartiene al

repertorio memoriale dei viaggi compiuti insieme. È anche una dimostrazione del fatto che l'importanza che ha la lezione di Mosca nel corso della raccolta e che verrà ribadita nelle sezioni successive. In questo testo si instaura tra aneddoto e gnome, è tuttavia rovesciato nella gerarchia rispetto agli Xenia, non è l'episodio che determina la gnome ma la gnome che genera l'aneddoto. Anche la struttura è diversa perché l'episodio e la meditazione non sono uniti da un nesso consequenziale ma da un'associazione paratattica di idee. Nella poesia è importante sottolineare la denominazione di Dio che qui Montale mette in atto, inaugurando una prassi dominante in Satura I e II: il Dio maiuscolo del titolo che è ripreso da Nietzsche nella Gaia scienza e il "Dio unico" del v1, non sono da ricondurre alla voce dell'autore. È montaliana invece la perifrasi reticente del "sommo Emarginato" che "se mai fu/ era perento" (vv. 11-12) che è esemplare della nominazione obliqua e mai pacifica con cui il poeta allude a Dio.

V.1 si riferisce a tutte le religioni monoteiste con una metafora culinaria-gnome iniziale che fa scaturire un episodio della vita con Mosca di una sera a Parigi. Mosca che cade da una scala a chiocciola e che poi ride a crepapelle.

V.8 allude a papa Paolo VI che nel suo viaggio in terra santa del 1964 di cui era stato cronista per il corriere (legame tra satura e giornalismo), che si era pronunciato a favore dell'unicità del dio delle religioni monoteiste ma si era anche lamentato della morte della fede nel mondo contemporaneo.

V. 10 denominazione obliqua di dio montaliana, dio viene nominato sempre con citazioni di altri, quando usa parole proprie ricorre a perifrasi.

V.11 perento=estinto, parola del linguaggio giuridico

Il discorso intorno alla morte di Dio prosegue in altre due poesie. "A un gesuita moderno" e "Gotterdammerung" che sono entrambe incentrate sull'opposizione a ogni forma di metafisica, parallela alla battaglia contro ogni storicismo e insieme di nuovo sulla messa in rilievo della ferita lasciata dall'allontanamento della divinità.

"A un gesuita moderno" è dedicata a Pierre Teilhard de Chardin, professore di paleontologia all'istituto cattolico di Parigi, gesuita e filosofo, che aveva elaborato una teoria di sincretismo tra storicismo laico

e religioso in cui convivevano elementi di finalismo teologico, socialismo e darwinismo. Come teologo la sua notorietà fu soprattutto postuma. A rendere più agevole la comprensione della poesia può giovare la recensione al libro di Vigorelli (biografia di Chardin) che montale pubblica sul Corriere il 15 Marzo 1963, riassumendo i punti salienti del pensiero di Pierre Teilhard de Chardin sulla storia del mondo e sull'evoluzione dell'uomo. A fronte della recensione che appare rispettosa della storia del filosofo e della sua teoria di cui pure sono contestati alcuni elementi, la poesia registra una più radicale e ironica messa sotto accusa dalla sua teologia e metafisica provvidenzialistica, consentendo al poeta la sua linea antistoricistica e antiantropocentrica.

“A un gesuita moderno”

Il tono è diverso da quello della recensione, lo nomina con l'epiteto di paleontologo e prete, uomo di mondo per i suoi rapporti sociali di grande intensità.

Meno crosta che paniccia: paniccia è la farinata di ceci, molliccia

Noosfera: sfera composta dalle anime di coloro che sono vissuti sulla terra

Condominio: ironia

La pella mi si aggriccia: aggriccia è un verbo derivante da Alcione, lessico alto

Il tempo non conclude: non c'è la fine del tempo perché non è mai esistito, opposizione alla teleologica idea dell'origine del mondo

Nell'universo antidialettico di satura entità come storia e tempo hanno perso la possibilità di incontro con l'uomo, restando dimensioni

inafferrabili e ostili. Montale taglia definitivamente i conti con le armi culturali dello storicismo e oppone il soggetto umano (l'io lirico, mosca e pochi altri refusi) alla civiltà di massa e alle forze nemiche metafisiche.

L'ultima poesia della serie teologica è “Gotterdammerung”, la fisionomia del discorso appare diversa, non abbiamo la caricatura delle ideologie avversate, ma una dimensione affermativa, centrata sulla negazione di ogni antropocentrismo, di ogni presunzione di superiorità dell'uomo sulle altre specie che può ricordare La ginestra di Leopardi.

Gotterdammerung proviene dalla celebre opera di Wagner e significa “il crepuscolo degli dei” qualcosa di analogo alla morte di Dio, ancora una

volta il nome di Dio viene pronunciato tramite l'opera di un altro. Si introduce il tema della scomparsa dei grandi valori.

“Se si accerta qualcosa, quello è già trafitto dallo spillo”: riferimento entomologico, insetti fissati con lo spillo conservati e classificati.

“il crepuscolo è nato quando l'uomo si è creduto più degno di una talpa o di un grillo”: affermazione a cui è destinata la negazione dell'antropocentrismo, la presunzione della superiorità verso le altre specie.

“L'inferno che si ripete”: la vita dei morti in vita, inferno che si ripete sempre uguale a se stesso

“è appena l'anteprova”: metafora teatrale che si ricollega al titolo La vita è l'anticipazione di ciò che avviene dopo la morte

“da tempo rimandata”: giudizio universale che tarda ad arrivare

“regista”: Dio nominato con un'altra perifrasi per non pronunciare il suo nome

Intervista “Discorrendo della fine del mondo”, se dio c'è non si occupa delle faccende umane.

A conferma della sua fisionomia più gnomico-riflessiva che satirico-grottesca il testo presenta una struttura argomentativa forte, mentre sul terreno linguistico e stilistico si segnalano il ridotto spazio di lessico e campi metaforici “bassi” (termine basso “imbucato”) e la presenza di riferimenti illustri (interpretazione leopardiana che si può leggere.)

Le tre poesie della serie teologica aiutano a comprendere la distruzione dei miti contemporanei messa in atto, che alcuni critici hanno interpretato come una disincantata saggezza nichilista, un agnosticismo frustrato e rinunciatario, un relativismo periclitante verso posizioni scettiche o addirittura qualunquistiche. I critici hanno giudicato montale un qualunquista o relativista rinunciatario. La “Gaia scienza” dell'ultimo

montale è di ordine squisitamente religioso: di una religiosità laica secolarizzata che mostra sorprendenti consonanze con quella teologia esistenziale e negativa, in particolare protestante, cui Montale non ha mai mancato di professare comprensione e simpatia. Al di là dell'apparente scetticismo la poesia di montale continua infatti ad essere problematica e metafisica, tormentosamente inquieta intorno al destino ultimo dell'uomo. La verità è assente, Dio è nascosto, forse lontano, incomprensibile perché irriducibile al linguaggio e la donna-angelo non

può mediare il contatto con lui. Ma Dio non coincide con il nulla perché Montale continua a credere nelle presenze enigmatiche della divinità nel nostro ordine. In un pezzo apparso sulla Fiera letteraria nel '68 ha scritto "L'uomo, puro fenomeno, non può sentirsi soddisfatto del suo stato, tranne illusori momenti di felicità, perché è roso da questa aspirazione all'essere. È un mistero che nessuno può chiarire, né i filosofi, né i religiosi, nessuno."

Nasce di qui l'importanza che il concetto di "inappartenenza". Dell'essere e di Dio si può solo dire ciò che non è, con la consapevolezza che qualcosa esiste, sepolta da qualche parte e forse incomprensibile a noi stessi. In questa prospettiva la verità non è la scoperta ma anzi si identifica con il coperto, il nascosto, l'inappartenente al mondo, ciò che non si dice ma a cui si allude. Il discorso di Montale attraversa la carnevalesca manifestazione della storia alla ricerca di qualcosa di essenziale, se non assoluto, mira mediante scatologico (mondo fecale) all'escatologico. Il mondo di Montale è sorretto da un'intenzionalità metafisica religiosa, in ottica negativa. Più apocalittico che moralistico.

Anche l'immersione di Montale nella poesia satirica che si manifesta in forme diverse (parodia, grottesco, dall'ironia al gioco linguistico), nasce dall'assenza, è il mondo che strutturalmente rappresenta con effettiva fedeltà, la condizione dell'imperfezione, della mancanza, della diminuzione e della povertà immedicabile del mondo. La satira con l'abnormità delle sue forme, con la dismisura e il disequilibrio dei suoi modi di costruzione e di linguaggio costituisce l'estrinsecazione, in termini di letteratura, dello stato di incongruenza, di erroneità, di difettosità che il mondo presenta. È presumibile che questa sia stata la ragione che indotto Montale a scegliere la satira, capace rappresentare lo stato di erroneità e difettività del mondo.

Un ultimo gruppo di poesie rilevante, connesso alla riflessione sull'antistoricismo e il dio assente: La poesia nel mondo dell'assenza. Il cuore di Satura si fonda su un sostanziale agnosticismo in cui negativo e positivo non sono più separati, ma connessi e complementari. Il fatto che a prevalere non sia più un dualismo ma un'ottica dell'ossimoro, ha notevoli conseguenze anche nell'ambito del linguaggio e della poesia. Già in Satura I la poesia è al centro di due componenti "La poesia" e "Le rime" ai quali compete l'avvio di un discorso, ora in forma

provocatoriamente ludica, ora in versione più concentrata in senso gnomico, sul valore della poesia nel presente, nel mondo dell'assenza e sul mutato atteggiamento del poeta nei confronti dei suoi prodotti. Fino alla Bufera, in montale aveva continuato ad agire, nelle sue forme, un'idea di poesia, per quanto declinata razionalisticamente, era sempre concepita come uno strumento rivelatore di verità. L'assenza della persona privata del poeta e la sua estraneazione dentro l'oggetto era un segno di riconoscimento di una nozione trascendente della poesia. In satura si fa strada una concezione relativistica della poesia, strumento quotidiano e quasi immediato, valido accanto ad altri, di osservazione e riflessione sul mondo. In questo orizzonte emerge la figura del poeta come quello di produttore di versi. I due componimenti "La poesia" e "Le rime", appartengono al filone metapoetico di satura a cui afferiscono anche "Il tu", lo Xenia 11, e in Satura II "Incespicare", "A tarda notte", "Le parole", "Il genio".

"La poesia" è come "La storia", testo didascalico che applica la retorica della sentenza al contenuto metapoetico. È uno dei componimenti più esemplificativi dello stile comico, per la logica dello "spiattellamento", per l'umiltà linguistico-retorico con cui viene affrontato un tema quasi tipico della poesia alta, al punto che l'abbinamento del titolo a un simile testo può suonare come il controcanto montaliano a componimento metapoetici della recente tradizione quali "La poesia" di Pascoli, "Alla Rime e "Congedo" di Carducci e "Il commiato dell'allegria" di Ungaretti Montale sceglie un titolo alto e un oggetto alto, creando dissonanza tra il titolo, il contenuto e le forme dello stile comico. "La poesia" è costituita da due parti, composte in tempi diversi, la seconda precede la prima, anche se è posposta per ragioni di logica. Il discorso procede per antitesi che vengono prima esposte e poi vanificate sino ad arrivare ad una negazione della rilevanza della poesia stessa, ottenuta attraverso l'abbassamento figurale determinato dalla metafora culinaria nella I parte e da quella teatrale del poeta-trovarobe nella II. Per il montale di satura la poesia non è prevedibile e pianificabile nella sua genesi, e anche quando è nata, è inutile perché è dubbia la sua capacità comunicativa nella fase della ricezione da parte dei lettori.

Parte con la questione se la poesia nasca dalla passione o dalla riflessione, a caldo o a freddo. È inutile chiederselo. “Scienza termica”: concetti di freddo e caldo.

“il raptus non produce”: il furore poetico degli antichi è improduttivo

“Il vuoto non conduce”: il vuoto non permette la proagazione del calore, allusione all’ermetismo “La poesia si vende”. I termini sono fisici.

Riprende poi il binomio abbassandolo e ironizzandolo: freddo= sorbetto, caldo=girarrosto, usando il linguaggio gastronomico.

“forno e surgelante”: continua la metafora gastronomica

L’interrogazione della poesia riguarda il suo scopo, si spinge su un terreno inesplorato da lui, vedere il poeta come produttore di testi.

“glosse degli scoliasti”: note esplicative, la poesia non vuole essere troppo spiegata, il commentatore tende a sostituire il proprio commento alla poesia

“La troppo muta basti a se stessa”: a volte la poesia ha bisogno di una spiegazione

“trovarobe”: l’addetto che reperisce il materiale scenico negli allestimenti teatrali, immagine ironica del poeta, chiama qui in causa il suo io.

“Le rime” costituiscono un naturale prolungamento de “La poesia” di cui replicano il gusto del divertissement metapoetico, applicandolo allo strumento per eccellenza della poesia: la rima.

“Pinzochere”: bigotte dame di San vincenzo

Il teso può anche essere letto come una difesa della sua poesia che ha sempre più drasticamente diminuito l’uso della rima, preferendo quelle interne o quelle imperfette. Ironia metrica di montale qui rivela uno dei suoi esempi. Il poeta vuole fare una parodia dell’uso della rima: rime imperfette, rime lontane, assonanze. Così una poesia discorsiva si rivela tramite il gioco sottile una finitissima architettura simmetrica. Per mengaldo è un esempio del fatto che la metrica di Satura è diversa da tutti i precedenti, questa metrica a volte volutamente abbassata e da segno di un’immutata maestria e continuità.

“Fanfara” conclude Satura I e riassume l’intera sezione, ne ricapitola la polemica contro lo storicismo ricapitolandone la distanza dal mito del progresso contemporanea. Indicativa è anche la forma che Montale assegna in un’intervista “uno scherzo”: un lusus verbale di otto strofe che

accolgono una sorta di facile-ironica filastrocca nominale, conclusa dall'interrogativo finale.

Metricamente corrisponde a quella che Mengaldo ha definito la caratteristica di satura rispetto alla precedente esperienza metrica, l'espansione dei versi estremi della gamma metrica. Troviamo versi brevissimi e superiori all'endecasillabo. Mentre nel passato la sua versificazione era stata dominata dall'endecasillabo intrecciato al settenario.

È una filastrocca tutta nominale, da leggere velocemente diversamente dalla produzione precedente. Cita lo storicismo dialettico, hegeliano e post-hegeliano, progressivo perché prevede il progresso, infallibile. Si riferisce allo storicismo religioso "fanfaluche credibili solo da pazzi". La meraviglia della sintesi che riguarda tutti. Il progresso scientifico "salto qualitativo". "L'empireo" paradiso prospettato dal progresso. "morale senza puntelli": progresso laico che non si concilia con la morale, morale che si autoregola, salvo la presenza di un capo carismatico che la regola. "l'eternità tascabile": concetto di eterna giovinezza associato al libro tascabile e economico. Mito del progresso che allontana il male, morte di varie figure. "sistema trinitario": procedimento dialettico. "ex primate": uomo che si è distinto dagli altri primati. "senza il trucco della crosta in ammollo": teoria secondo cui la materia (crosta) e le anime (noosfera) sarebbero parte di un processo ordinato da dio, Teilhard de Chardin. "bubbole": escogitazioni parascientifiche che spacciano i "papisti" cattolici, "modernisti" e "frontisti popolari" preti rossi, "impronti": sfrontati.

"violenta non violenta": allusione repressione russa in ungheria e cecoslovacchia accettata dai comunisti e socialisti. "ma sia l'ultima e lo è sempre per sua costituzione": riferimento ironico all'articolo 11. Dopo questa lunga elencazione viene posta una domanda, "disingaggiato amico": disimpegnato, ovvero il poeta stesso.

1 aprile

Satura II

La seconda sezione di Satura si distingue nettamente dalla prima, sia sotto il profilo formale, sia dal punto di vista contenutistico. Satura II presenta una tipologia meno epigrammatica, costituito da registri articolati e giustapposti. Lo stesso Montale in un'intervista rilasciata a Giuliano Diego apparsa sulla Fiera Letteraria nel '75 ha scritto a proposito di Satura: "quando sono tornato alla poesia, mi è stato naturale abbassare il tono dei versi, rendendolo più prosastico. Però credo che la poesia di Satura non sia, ma solo sembri prosastica. C'è un continuo mutamento di chiave da una poesia alla successiva. Un mutamento di chiave in senso musicale". All'altezza di Satura, pur avendo profondamente rivoluzionato l'orizzonte della sua poesia, continua distinguere dalla poesia alla prosa. Ci sono moltissimi artifici che si riconducono alla poesia.

Il continuo mutamento di chiave di cui parla riconduce Satura due a una miscellanea, satura lanx dei latini: piatto ricco di vivande. A tale mutamento di chiave contribuiscono la varietà dei temi e dei generi presenti in Satura II, ma anche la variazione di timbro e di stile da una poesia all'altra.

Satura non è ancora un diario, ma un libro con struttura precisa in cui la sequenza delle poesie risponde a un preciso disegno. Fortemente indicativa in tal senso è la sequenza costituita dalla lunga suite amorosa "Dopo una fuga" e dalle due "Prose veneziane" che immediatamente la seguono. Le "due prose veneziane" sono infatti volutamente antiliriche e prosastiche e si collocano tra i più accentuati esempi della narratività della poesia montaliana sino a questa data.

"Dopo una fuga" invece, è uno dei pochi testi accolti in Satura che presentano ancora forti accensioni liriche, collocando al suo centro, dopo il mini-canzoniere per Mosca, il tema amoroso, facendo scattare, attraverso i motivi dell'allontanamento e della distanza, il rapporto tra quotidianità e mito.

"Due prose veneziane"

Detengono il più alto tasso di narratività e si collocano all'opposto quanto a funzione esercitata, rispetto a "Visita a Fadin" e "Dov'era il tennis..." nella Bufera.

Se nella sezione Intermezzo della Bufera la fisionomia prosastica dei due testi non era in grado di annullarne la fondamentale identità lirica, da poeme en prose di baudelairana memoria, qui la scrittura in versi è esplicitamente smentita dal titolo e della presenza cospicua e vistosa dell'hic et nunc, del dato aneddótico. La prima delle due prose veneziane è dedicata all'evocazione di un breve soggiorno a Venezia dell'io lirico con Irma Brandeis. Il soggiorno risale al 1934 a illuminare i motivi biografici che fanno da sfondo alla poesia può essere utile una lettera di Montale per Irma del luglio 1935. È una lettera che contiene il diario del luglio 1934. Il '34 è il secondo soggiorno di Irma in Italia, è un anno difficile perché apprende l'esistenza di Drusilla Tanzi. I due nonostante gli screzi compiono una serie di gite in Italia, una di queste a Venezia. Nel '35 redige una specie di diario del luglio 1934, in due parti. La seconda parte è allegata alla lettera del '35 e illustra i retroscena della poesia. La lettera racconta che Montale era silenzioso e di cattivo umore, il giorno dopo va meglio. Poi le parla della storia di Mosca. Il soggiorno durò 10 giorni. Oltre a costituire la punta più accusata della narratività di Satura, il testo è anche indicativo del recupero e della rielaborazione dei materiali precedenti, novità di Satura II, di cui ha parlato all'intervista a Mario Miccinesi del 1971. Questo è ciò che si intende con rovesciamento della medaglia.

In rapporto con la poesia del passato e la tecnica del rovesciamento, a proposito della prima delle due prose veneziane è da ricordare il mottetto delle Occasioni "La gondola che scivola in un forte...", in cui il poeta rievoca una Venezia carnevalesca, notturna e misteriosa, lontana e distante dalla Venezia rievocata in Satura. Nel mottetto c'è una Venezia ambigua e oppressiva, scenario di una dolorosa separazione da Irma. La poesia della Bufera viene pubblicata su una rivista col titolo "La Venezia di Hoffman e la mia". Questo titolo primitivo costituisce una chiave di lettura per comprendere il testo in cui si attinge alla realtà della propria vicenda personale, gita a Venezia, e va letto sulla falsa riga dei racconti di Hoffman. Qui Hoffman cerca di conquistare una donna che in cambio gli chiede il suo riflesso nello specchio che poi lei donerà a un essere

demoniaco in cambio di un gioiello. Nella poesia della Bufera il primo elemento è la gondola, “catrame e papaveri” richiamano il nero e il rosso, colori tipici della gondola. “la subdola canzone” canzone del personaggio dell’opera di Hoffman “l’alte porte”: separazione dalla donna e forse riferimento all’opera. “risa di maschere”: riferimento a carnevale veneziano, ma anche riferimento ai volti finali dell’opera. “smorto groviglio”: massa di anguille morenti che il poeta vede, ma può essere anche il groviglio della memoria. “pescatore d’anguille”: metafora dell’io lirico che affonda nei suoi ricordi.

Prima prosa veneziana- il rovescio della medaglia

Ambientazione in cui tutto è prosaicizzato e semplificato, scena iniziale: vista dall’albergo.

“lei venuta da lontano”: Irma che torna dall’America

Fissa poi le differenze tra lui e lei, lei appassionata a Bach e Mozart, lui al melodramma.

“Florian”: celebre caffè di San Marco

“Paganelli”: ristorante dove hanno mangiato (male)

“il mio Ranzoni”: pittore realista che espose alla biennale d’arte Venetiana quell’anno

Gioco di parole, Irma che amava l’arte astratta e non aveva degnato d’attenzione Ranzoni, e l’astrazione come mancanza di realtà dell’io poetico e come prerogativa di Clizia. Il mondo immaginato dalla donna è diverso dal poeta: “seguendo un binario parallelo, anzi inverso”

Fa poi riferimento alle rampe fiorentine che portano dall’oltrarno al piazzale michelangelo, probabilmente c’è anche un riferimento ai fuochi di San Giovanni (primavera hitleriana).

Dopo aver evocato i “mirabili fantasmi” c’è un abbassamento del tono, riduzione a dimensione prosaica e minimalista.

È evidente l’abissale distanza tra la poetica della folgorazione richiamata della Venezia del mottetto, ma anche dai rimandi ai versi di “Costa San Giorgio” o della “Primavera Hitleriana” e la ricapitolazione storicizzante e prosaicizzante della prima delle “Due prose veneziane”.

A conferire al testo anche visivamente un andamento prosastico è il verso lungo (eccezione vv. 4 e 22), frequente in Satura, impiegato per castigare il canto con la narratività e la prosaicità.

La seconda prosa veneziana fa riferimento a un episodio del 1954, nel gennaio di quell'anno le agenzie di stampa avevano annunciato la morte di Hemingway, Montale ne aveva scritto il necrologio col titolo "L'uomo e le opere", per poi smentire lui stesso, la mattina dopo, sul Corriere in un articolo intitolato "Non era morto", era una falsa notizia. Pochi mesi dopo si recerà a Venezia per intervistare lo scrittore. Il racconto dell'intervista è affidato a una prosa "Abbruciacchiato ma felice Hemingway è tornato a Venezia" apparsa sul Corriere nel '54, che della poesia costituisce il fondamentale antefatto. La seconda prosa rappresenta il rapporto tra poesia e scrittura giornalistica.

Farfarello: portiere hotel Gritti, di nome tortorella, la modificazione del nome ha richiamo dantesco

L'uomo delle corride e dei safari: temi narrativa Hemingway

Orso: si rifiutava di vedere tutti

Eczemi: macchie sulla pelle

Le bottiglie sparse a terra erano presente anche nella prosa. Nella prosa l'evocazione dei personaggi più importanti della parigi tra le due guerre è presente, qui è molto più concentrato

Sylvia Beach: editrice e libraia, fondatrice di una leggendaria libreria parigina Shakespeare e company (Ulisse di Joyce)

Larbaut: scrittore, critico e traduttore, amico di montale

Ruggenti anni trenta: anni di popolarità di parigi

Raglianti anni cinquanta: anni da asini, scomparsa della libera individualità e delle grandi esperienze della cultura umanistica.

Niente caccie in palude... : riferimento al romanzo veneziano di Hemingway, posto come libro ideale

Gente della mia risma: giornalisti

L'episodio della falsa necrologia viene posticipato, durante la visita l'episodio era già avvenuto ma qui viene proiettato nel futuro.

Del rapporto tra la prosa del '54 e la poesia del '69 ha offerto un'analisi dettagliata Maria Antonietta Grignani, mostrando come anche nello spazio un componimento poetico di apparente corritività prosastica

Montale rivendichi alla scrittura in versi un andamento più concentrato e sentenzioso e una maggiore libertà inventiva nella rivisitazione della cronaca.

Nella poesia il portiere diventa unico intermediario. L'esistenza di una fonte prosastica non intacca l'autonomia del testo poetico.

Un punto centrale della poesia è costituito dalla rievocazione della Parigi degli anni 20 e 30, chiamata in causa con la stessa funzione assolta in "botta e risposta" I e II da Asolo e Ascona: quella di segnare la scomparsa del mondo delle libere individualità, delle grandi esperienze creative e intellettuali divenute impossibili nella società di massa.

A ulteriore conferma della strategia di variazione e sottili corrispondenze che caratterizza Satura, si potrà anche ricordare che le due Prose richiamo a distanza la prima poesia di Satura II "Lettera" che con essa condivide l'ambientazione, l'esplicita disposizione narrativa e il tema dell'aristocrazia dello spirito contrapposta all'appiattimento e alla massificazione della società contemporanea.

"Lettera" ha come sottotitolo Venezia 19

Il tu si riferisce a Mosca, c'è l'evocazione di un corteggiatore improbabile. Come nella seconda prosa veneziana si evocano personaggi di una società ormai scomparsa.

Vedova di Respighi: compositore

Toscanini: direttore d'orchestra

Tertrazzini: cantante lirica

Necroforo: vedovo

Malpighi: medico 600

Tullio Carminati: protagonista cinema italiano

Potestà delle chiavi: conierge dell'albergo

Degni avant le déluge: prima del diluvio, diluvio che aveva spazzato questo mondo

Vecchio cavaliere: colonello citato sopra

Non è la società dei grandi intellettuali evocati nella poesia di Hemingway ma sono personaggi che galleggiano all'allagamento (società di massa)

L'invitto: mai sconfitto (cavaliere)

Carovane: turisti

Maestro della liquirizia: inventore della pasticca del re sole

Pot-purri: pezzi tratti da opere diverse

"Dopo una fuga" e "Due prose veneziane" assunte come esempio della continua variazione in chiave musicale, praticata da Montale soprattutto

in Satura II, dobbiamo avvertire che il testo incipitario della sequenza delle due poesie è un testo di argomento amoroso. La suite è infatti dedicata a una giovane donna, malata e diversa, che come Mosca ha una vitalità oscura e infallibile destinata a fare a meno della chiarezza razionale, un personaggio capace di rappresentare un'alternativa totale, seppure sotto il segno della debolezza e della precarietà.

Mengaldo ha ragione quando rintraccia all'interno della poesia i simboli di allontanamento e distanza il punto di contatto tra il mini-canzoniere per Mosca e questa nuova suite amorosa, al di là delle apparenti distanze tra le due immagini femminili. Alcuni critici hanno voluto identificare nella destinataria di "Dopo una fuga" una nuova immagine di poesia, una figura che consente al poeta di formulare riflessioni sulla presenza e la natura della poesia nel nuovo orizzonte del dopoguerra. L'identità della protagonista è nota, si tratta di Laura Papi che conobbe nel '63 e frequentò nelle estati successive a Forte dei Marmi, dove il poeta era ospite a Villa Vittoria di proprietà della famiglia Contini-Bonaccosi. Del ciclo delle poesie per Laura fanno parte in Satura anche "il primo gennaio", "Non si nasconde fuori...", sempre a lei è dedicata anche una Variazione pubblicata sul Corriere nel '69. La Variazione racconta della visita al cimitero di Mosca insieme a Laura.

Un romanzo entra nella costruzione di "Dopo una fuga". Il testo è strutturato come un romanzo ed era originariamente previsto in nove movimenti. Il nono movimento fu cassato al momento della stampa presumibilmente perché troppo osè. Nel testo si alterna l'ambientazione svizzera della clinica dove la protagonista è ricoverata dopo una crisi depressiva e lo sfondo tirrenico tra la Versilia e la Maremma dei movimenti VI e VII

"Dopo una fuga"

Il primo movimento è dedicato alla visita del poeta alla giovane donna ricoverata in una clinica svizzera e introduce il tema dell'anomalia della donna, collegabile a un'eccessiva vitalità, a un amor vitae, a un anticonformismo estremo che l'hanno condotta alla malattia psichiatrica. C'è una prima descrizione della clinica, paesaggio con le betulle, e viene subito presentata la protagonista, "per troppo amore della vita" alla depressione. Nella clinica tutto è pianificato con estrema precisione, anche il mondo naturale (grillo), ironizza sull'orologio a cucù riferendosi al

suo viaggio in Indonesia. I visitatori che pensano di portare conforto a Laura in realtà vengono a cercare conforto in lei.

Il secondo movimento è sempre dedicato alla clinica, si evoca il suo viaggio in Indonesia, che diviene simbolo del contrasto tra la ragione del mondo occidentale e un aldilà misterioso e inquietante che è ripreso nel III movimento con l'accostamento tra la fuga di Laura e quella degli Armenidi. Nella clinica la donna cammina con una certa difficoltà, "non sacerdotale" differenza tra il passo di una vestale (clizia). "J. Dalcroze": inventore di un modo di ginnastica. Dice che il suo passo deriva dall'Oceania, in Indonesia alcune spine di pesce gli si conficcarono nel calcagno.

Si mescola ironia e liricità, tutti le andarono intorno pensando che la spina nel calcagno non derivasse dal viaggio in Indonesia ma dal mare della Versilia (Focette). Ignari che l'Indonesia fosse la spuma dell'aldilà: Indonesia un qualcosa che va al di là della realtà. Volontà di staccarsi dalla cultura occidentale "exit dall'aldilà". Le tre spine venivano dal viaggio e non erano pinne di un pesce versiliense che si può mangiare. Dopo il viaggio avviene la perdita della ragione, la depressione. La comunicazione con lei è interrotta, "susurro", non sente neanche il "lieve passo felapto" (autocitazione Clizia). L'assopimento di Laura è innaturale e artefatto come la vita all'interno dell'acquario.

Il terzo movimento si apre con un'arcata sintattica molto forte, ricorda gli incipit della Bufera e le Occasioni. Gli Amerindi sono gli indiani d'America, si riferisce al viaggio che avrebbe dovuto fare in America del sud, "quei celesti": gli amerindi. "percussivi": a ritmi dei tamburi "anche se non possiedi gli occhi delle mongole": delle indigene. "La loro fuga": indiani d'America che per molto tempo hanno rifiutato la civilizzazione. "La tua" fuga: Paragona la loro fuga alla sua fuga nella follia. "buio e artiglio": dolore e destino. "E ora il telefono non è più necessario per udirti": il poeta ha capito il senso della fuga di Laura nella follia.

Nel quarto e quinto movimento al centro c'è il tema del rapporto tra la donna e il poeta, e la consapevolezza della sua superiorità. In entrambi è istituito un parallelismo tra le vicende dell'io e quelle di Laura. Nel IV è messo in luce il rapporto tra la poesia, intesa come fuga dalla realtà, come capacità di trasfigurazione del reale e la fuga della donna nella malattia.

“La mia strada è passata...”: valore e disvalore che possono confondersi tra loro.

L'ossimoro tra valore e disvalore viene restituita attraverso il riferimento al volapuk, lingua universale ideata nel 900, il guaraní è idioma degli indiani del sudamerica che resistevano col loro linguaggio alla modernizzazione. Charabia: linguaggio incomprensibile. Laura viene descritta come una divinità inconsapevole dei propri poteri a differenza di Clizia. Racconta del primo incontro: si riferisce alla malattia dalla donna e alla sua senilità

Nel V si contrappone i destini dei due divaricati dalla differenza anagrafica e dalla diversa concezione del mondo. Distingue con la maiuscola il tempo cronologico da quello meteorologico. “il meglio esplose”: adolescenza “lentischi”: piante. Allusione al paesaggio maremmano. “io dormivo insonne”: ossimoro. Mentre viveva la sua adolescenza lui passava la vita tra i libri. “pièveloce”: velocità del tempo-. Introduce le due visioni del mondo: “si crede che io non creda a nulla se non ai miracoli”: autocitazione Se un mattino andando. La sua inconsapevolezza è anche il suo modo di proteggersi.

Nei movimenti VI e VII è riconoscibile la zona più narrativa, è accolto il racconto di tre gite.

Nei due movimenti è centrale il tema della poesia: la fogna, la follia, l'eresia.

Nel VI il poeta rievoca una gita a Sant'Anna di stazzema dove le SS avevano massacrato 500 civili. Il posto è dominato da un picco inaccessibile su cui Laura si arrampicò con il “ratto d'acqua”: campione di sci d'acqua amico di Laura, “il più stambecco”: il più veloce. La donna fugge ad arrampicarsi, il poeta consapevole della sua senilità rimane fermo nella piazza a leggere i nomi del massacro, includendo il suo nome (autocertificazione di morte). “Burlamacca”: canale che parte da Massaciucoli a Viareggio, già identificata da D'annunzio come luogo infernale. Qui viene decritta come fogna a cielo aperto, con cui si riferisce al mondo postindustriale (oleificio). “avanspettacolo”: vita come anteprima della morte. “I Burlamacchi”: protestanti italiani rifugiati in Svizzera negli anni della contro riforma. “Caponsacchi”: prete che rapì una mal maritata nel poema di Browning. Scelti per la somiglianza fonica.

L'affermazione finale è indicativa del fatto che il testo riflette anche la posizione della poesia nel mondo contemporaneo.

Nel VII movimento ci si sposta in un'altra ambientazione. Il poeta ironizza su se stesso come recettore in ritardo sui forestierismi, era incerto sul nome dell'aliscafo "Hovercraft e Hydrofoil" su cui avrebbe voluto portarla. Nel mentre era fuggita una seconda volta in gita col topo d'acqua. Montale nel mentre andò con alcuni amici in giro per la maremma e riflettè sui rapporti tra lui e la donna. Si fa riferimento tra il rapporto tra il vecchio re di Britannia e la figlia prediletta (Shakespeare, *Re Lear*), che avevano la loro stessa differenza di età ma non la stessa situazione. Continua il racconto della gita, visita alle tombe etrusche, residenze estive di personaggi snob vestiti trasandati, "strada carceraria": vicoli Livornesi. "ciarpame": mercatino delle pulci a Livorno. "Rapporto con la tragedia": paragone con il re e la figlia.

L'VIII movimento è dedicato alla riflessione sulla poesia e sull'amore, introdotta dalla citazione del grande poeta romantico Keats, che segue quella di Browning, autore di *The Ring and the Book* (Caponaschi) e di Shakespeare, richiamato nel movimento precedente (autore del *Re Lear*). A questi poeti Montale vorrebbe assomigliare se la civiltà contemporanea non lo avesse reso impossibile. Anche il tema dell'eros è rovesciato rispetto ai grandi modelli, l'esperienza erotica del poeta ha senso solo se proiettata nella lontananza, nel futuro e nella memoria.

Fa riferimento a una lettera di Keats destinata alla donna amata, stessa frase usata anche da Montale per Irma. "Posso respirare meglio se ti allontani": conferma che il tema del componimento è l'allontanamento. Il poeta afferma che l'esperienza erotica acquista valore nella lontananza, la vicinanza porta eventi da ricordare che però non possono essere usati come mezzi per risollevarsi "Sali o aceto dei sette ladri". Commento ironico tra parentesi. "L'ammasso dei fatti": accumuli di episodi che si fanno ricordare, ma la presenza fa sì che l'impalcatura crolli, "presente cadavere": Laura che non sa di essere ciò che è. Emerge come l'esperienza erotica del poeta abbia senso se proiettata nella lontananza e nel futuro e che il resto, purché non sia silenzio non importa. La parentesi purché non sia silenzio è una citazione da Amleto.

6 aprile

Un altro filone presente in Satura II e quello dell'autoritratto, che attraversa l'intera raccolta, ad esempio in "L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili". Per culminare nell'ultima sezione con "Botta e risposta II" e "Botta e risposta II". Non deve stupire la presenza del genere all'interno di Satura, la scommessa sulla possibilità di costruire un libro di poesia come testimonianza di una storia individuale costituisce uno degli assi portanti nella raccolta, anche se paradossalmente convivente con l'acuta consapevolezza della galoppante dissoluzione dell'io. È una delle contraddizioni di questo libro. Questa raccolta è quella che mette meglio a fuoco la dissoluzione dell'io, riconducendola anche al contesto storico. Botta e risposta II riprende la struttura e i temi di B e R I, anche se lo scarto cronologico appare evidente nella maggiore radicalizzazione operata dall'io lirico nei confronti dell'imbarbarimento contemporaneo. La distanza cronologica giustifica anche il fatto che per Botta e risposta II esiste uno stretto legame con un prodotto dell'attività pubblicitaria del poeta. Nel 61 in Botta e risposta I non c'è un testo in prosa che fa da antefatto, Botte e riposta due si adegua alla prassi dell'esistenza di una relazione stretta tra testo poetico e attività giornalistica.

L'interlocutrice è di sesso femminile e non è identificata, proviene da Ascona, località turistica svizzera dove agli inizi del Novecento fu fondato il sanatorio del Monte Verità. Vi si praticavano forme di vita alternative e faceva riferimento alla filosofia teosofica. Tra i frequentatori ci furono intellettuali, artisti, scrittori, simbolo dell'individualità degli artisti che il mondo massificato ha cancellato. Il testo in prosa che sta dietro è un articolo pubblicato sul corriere nel 57 intitolato "Trent'anni per smascherare i 2500 pezzi falsi di Hydn" in veste di critico musicale.

Racconta il suo breve viaggio ad Ascona compiuto per intervistare il noto musicologo e studioso di Hydn, Antony von Hoboken, in occasione dei suoi 70 anni. In Botta e risposta II la situazione che contrapponeva in B e R I la situazione è invertita. Mentre l'asolano di B e R I invitava il poeta a immergersi nel mondo, qui l'autrice della botta, la ragazza di Ascona, propone al poeta la torre d'avorio, la fuga dal mondo, indicando in Ascona un luogo distaccato dalla contemporaneità, di sopravvivenza a tenuta. "Certo anche Ascona è insidiata dai motoscafi e forse in passato non era stato un luogo alto e incorrotto, ma qui qualcosa ancora resiste

del passato.” “Il solipsismo non è il tuo forte come si dice”: non è vero che ami la solitudine come dicono tutti. “insabbiato”: parallelo con Capri. Dice che Ascona non è quella di un tempo, è arrivato il turismo. “Kulturali jerofanti”: sacerdoti della cultura europea, k germanismo. Nonostante la scomparsa degli intellettuali qualcosa ancora resiste. Il poeta non risponde direttamente ma ricorre nei vv 1-3 a un’immagine metaforica sulla condizione dell’uomo moderno nella società di massa, per procedere al riassunto del suo soggiorno ad Ascona nel 57 (articolo giornale) e infine dedica una riflessione al tema del “formicaio”, che prevede anche il coinvolgimento di Mosca. Risetto alle conclusioni del prigioniero delle stalle di Augia, il processo del distacco rispetto al passato e al mito della cultura come valore salvifico è ancora più radicale. L’immagine dell’uomo formica sarà molto ricorrente in Satura e qui coloro che vanno verso Ascona sono assimilati a delle formiche che salgono sopra una foglia secca spinta sui mattoni, metafora del mondo moderno e della sua frenesia. Immagine di se stesso attaccato alla terra, come la formica che spinge la foglia. L’io del poeta si muove sulle crepe e si definisce “entomologo-ecologo”. Evoca l’albergo della prosa. “in cerca di fandonie da vendere”: allusione al mestiere di giornalista. “ottuagenario”: in realtà aveva 70 anni. “asso della speleologia”: perché era riuscito a trovare il musicologo, ironia sulla sua attività. “un formicaio vale l’altro”: omologazione della civiltà dei consumi che ha colpito anche Ascona. “ma questo mi attira di più”: si riferisce alla Versilia dove si trova mentre scrive. “La donna miope”: mosca, scrittura di Satura derivata dalla lezione di Mosca. “siamo due prove, due bozze scorrete”: immagine dell’imperfezione di mosca e di montale che il proto (creatore come tipografo distratto) si è dimenticato di correggere. Introduce anche un altro esempio dell’imperfezione dell’universo dominato da un dio distratto, fa riferimento a una donna americana di cui aveva poi letto la notizia del suicidio. “oltre che?”: interrogativo su quello che ci sia dopo la morte in vita. La donna si era suicidata perché si era accorta di essere una delle poche viventi in un mondo di morti. Chiama in causa Porfirio, che credeva che l’anima dei saggi sopravvivesse (operetta di Leopardi). “immarcescibili”: non soggetti al passare del tempo. “candelotto”: parte dell’equipaggiamento di emergenza della barca, per loro non esisteva questa possibilità. Non c’è più nemmeno l’attesa del miracolo che possa

farlo uscire da questa condizione. Nella seconda parte descrive il luogo in cui si trova, Versilia, sabbione invaso da villeggianti, "policromi": vestiti in abiti multicolori. Descrive la resistenza dell'io che non si immerge più nel buio del mare (riferimento a Mediterraneo negli Ossi, fascino e sbigottimento indotto dalla risacca). Si difende, la sua esistenza coincide con lo sforzo della sopravvivenza. La risposta dell'io lirico non consente alcuna speranza, il mondo è un enorme formicaio in cui gli uomini sono datteri di mare incapsulati in uno scoglio, conta soltanto la consapevolezza della totale precarietà dell'esistenza e dell'inesistenza di Dio. Le antiche immagini degli Ossi ritornano totalmente rovesciate: se in Mediterraneo il poeta sulle "prode" aveva subito il fascino e lo sbigottimento, qui afferma che non si immerge più nella risacca. Fornendo un testamento privato fondato sulla resistenza all'estinzione. Botta e risposta III, messaggio non diverso da B e R II. Tra gli autoritratti di Satura costituisce quello più esplicitamente politico. Sotto il profilo dell'interlocutrice e della sua posizione rispetto all'io lirico il terzo testo si distingue dagli altri. L'identità della donna è stata svelata dal poeta: la Dalmati, una sua traduttrice. Maria Niki Zoroyannidis, in arte Margherita Dalmati, nata in Grecia, poetessa, traduttrice e musicista, che avvia la sua carriera a Firenze negli anni Cinquanta. Viene accolta nella cerchia di letterati del Caffè Paszkowsky, fra cui Luzi, Traverso e Cristina Campo. Ha la stessa strutturazione dei due precedenti testi omonimi, ma dal punto di vista dell'autrice presenta una variante significativa, perché a differenza delle altre interlocutrici è identificabile. Un altro elemento che distingue l'autrice dalla botta delle altre due interlocutrici del poeta, è il fatto che una perfetta identità di posizioni politiche e di interpretazioni del mondo unisce Montale alla scrivente. Producendo per la prima volta concordanza tra le due parti della botta e della risposta. L'autrice scrive da Kafissia in Grecia e l'argomento della sua lettera è relativo alla situazione politica della Grecia nella quale il 21 aprile 67 si era instaurato, attraverso un colpo di stato, un regime di dittatura militare di ispirazione fascista "dittatura dei colonnelli", che proseguì in varie forme fino al 24 luglio 74. Un anefatto della poesia è costituito dal viaggio in Grecia che Montale aveva compiuto nel maggio 1962 per partecipare ad Atene alla presentazione di un'antologia di versioni in greco dei suoi versi a opera di vari traduttori, tra cui la Dalmati. Citano il viaggio sia Montale che

l'interlocutrice. Di questo viaggio dà conto anche il reportage in due puntate "sulla via sacra" e "il carattere dei greci" pubblicate sul corriere nel 62 in cui compare come accompagnatrice e interlocutrice del poeta la donna. Come per botta e risposta Il c'è un testo in prosa di fondo. La botta dell'interlocutrice introduce il tema politico del testo, facendo ricordo ad una metafora culinaria che vuole alludere, come già in Botta e Risposta I e in altri testi di Satura I, gli orrori del potere. Ricorda l'albergo in cui Montale soggiornò quando "Almanacco di Gotha straripò": quando i nobili europei riempirono il King George, albergo in cui Montale doveva alloggiare ma non trovò posto. "malnato": non nobile. Dice che nel 62 già si stava preparando la situazione che avrebbe portato al colpo di stato nel 67, "la pentola che bolliva". Anche al momento della stesura ancora la dittatura era al potere. "clavicembalo": strumento che suona consolandosi. "Meglio non rispondermi": lo invita a non rispondere perché la dittatura ha abolito le libertà, censura. Il clavicembalo, il cui suono attutisce il borbottio del bollire, ha un valore preparatorio rispetto al significato attribuito all'io lirico alla poesia nella sua vicenda esistenziale e storica. La risposta rappresenta per l'io lirico l'occasione di un'ulteriore rivendicazione del significato della sua storia durante il fascismo, la cui rievocazione, suscitata dal ritorno al potere in Grecia di un regime di ispirazione fascista, è affidata all'immagine dell'"inerme" che "lubrifica le armi, poche ma durature", in uno spazio intermedio che si è ritagliato tra "il martire e il coniglio, tra la galera e l'esilio." "eucalipti": vegetazione greca presente anche nel reportage. Le parole della poesia che non dicono ciò che il linguaggio non può dire, le sole che non temono contravvenzioni e persecuzioni. Rivendicazione dell'esistenza della poesia fuori dalla storia. Hanno una forma di sopravvivenza che non interessa la storia. Comincia poi la rivendicazione del suo passato. "mi rassomigli": uguali punti di vista. Rivendica il suo attraversamento del fascismo, l'aver saputo individuare uno spazio tra il martire e il coniglio. "dove l'inerme lubrifica le armi": ossimoro che identifica il tipo di resistenza del poeta che come arma aveva la poesia. Allude alla differenza tra la resistenza opposta al fascismo e la resistenza opposta ai nuovi fascisti, i peggiori. Resistere al peggio significa essere scampati dall'unico posto respirabile per chi crede che l'esistenza sia possibile pienamente. Comincia poi una rievocazione della Grecia, connessa alla prosa reportage. "barbunia":

triglie. "ed era forse orrendo come il nostro": montale non cede al mito della superiorità degli antichi. "ero un nume": portatore di poesia. "Viandante della tetralogia": tetralogia di Wagner. "esportabile di contrabbando da uno specialista": portato lì da qualche esperto di letteratura, serata di presentazione delle traduzioni. "Me ero pur sempre nel divino. Ora vivo dentro due chiese che si spappolano" La riaffermazione della poesia rispetto alla storia diventa impossibile nel 68, al tempo della lotta dei cattolici contro comunisti. "mercuriali": alludendo al mercurio, continuamente in movimento e modificazione. Non c'è differenza tra le due chiese "La ventura": destino.

Botta e risposta II e III hanno fatto del genere dell'autoritratto non solo uno delle direttrici più importanti della raccolta che conferma la volontà di montale di scommettere la possibilità di raccontare la sua storia individuale anche se sente questa possibilità messa in discussione dalla dissoluzione dell'io. Il filone non è circoscritto solo a questi due componimenti, è presente in Satura II un ulteriore testo che anche per la sua collocazione, può essere definito l'ultimo autoritratto ideale del poeta: "Rebecca". Si distingue dalle tre Botta e risposta perché abbandona la modalità dialogica epistolare a favore di un'altra forma di autorappresentazione: parallelismo tra il destino dell'io poetico e un'altra figura femminile, di derivazione biblica. Rebecca è la protagonista della vicenda narrata nel capitolo 24 della Genesi. Il vecchio Abramo invia un suo ministro nel paese di Haran, che aveva lasciato per volere di Dio per recarsi a Caana. Il ministro deve trovare una moglie per il figlio di Abramo, Isacco. Si mette in viaggio e arrivato nella città chiede a Dio di manifestargli la sua volontà, subito dopo incontra Rebecca che era uscita per prendere l'acqua dal pozzo. Il ministro le chiede un po' di acqua e offre acqua anche per i cammelli, segno che il ministro aveva chiesto a Dio. Chiede poi alla giovane di condurlo nella sua casa, rivela ai parenti lo scopo della missione, i parenti acconsentono e Rebecca sceglie di partire senza indugi secondo il volere di Dio. La figura di Rebecca ha colpito montale per la sua generosità, compassione per gli animali e lo spirito di sacrificio per cui si piega a un disegno più grande di lei. Su questi dati ha costruito la figura della mansueta Rebecca, la cui vicenda è rievocata in uno stretto parallelismo con la vicenda dell'io poetico. Parallelamamente

elementi del racconto biblico sono legati a scorci autobiografici personali, c'è un paragone tra due figure simili.

La poesia esordisce con un'affermazione del poeta, si sente in difetto, gli manca la totalità per arrivare al senso complessivo. È una delle numerose dichiarazioni montaliane della propria carenza o insufficienza vitale, di un difetto e incapacità di raggiungere la pienezza. La formula più famosa che usa per definire questa condizione è quella della poesia "per finire" del Diario del 71 e 72: "vissi al cinque per cento/ non aumentate la dose". Questa concezione della propria vita e carenza è un sentimento connesso spesso alla propria vocazione poetica, nell'intervista immaginaria Intenzioni scrive "pensai e ancora penso che l'arte sia la forma di vita per chi veramente non vive. Un compenso o un surrogato. Un poeta non deve rinunciare alla vita, è la vita che si incarica di sfuggirgli. Riflette e elabora un topos della scrittura letteraria del primo Novecento, alternativa pirandelliana "La vita si vive o si scrive". Più in generale questo concetto dell'essere difettivo esprime la coscienza dei limiti propri della condizione umana. L'essere difettivo coincide anche, sul piano individuale e collettivo, col segno della riduzione nichilistica, e perciò è espressione di una condizione specificatamente moderna. Psicologicamente, esteticamente e metafisicamente la vita difettiva è la vita che tende verso lo zero.

"io attendo alla penna": continuo a scrivere, "gamella": cibo quotidiano.
"uadi": letti di fiume prosciugato.

Dopo l'affermazione iniziale, il discorso sul difetto, sulla mancanza, e sui tentativi fatti dall'io poetico e da Rebecca per raggiungere il totale si sviluppa attraverso immagini culinarie legato al cibo e all'acqua. Da una parte la fanciulla abbeverava i cammelli e se stessa, dall'altra c'è il poeta intento a procurarsi il cibo quotidiano e a scrivere con la poca legna rimasta nella sua cucina. L'area di pertinenza semantica di Rebecca è l'allegoria della sete, quella del poeta l'allegoria della fame.

7 aprile

In Rebecca il ricorso alla metafora gastronomica assume un significato diverso rispetto alla gastronomia infernale, dove serviva a rappresentare l'orrore della storia. Qui riveste un valore positivo. La scelta della metafora in direzione positiva è motivata nel quadro della poesia

montaliana (Bufera "L'arca"). La cucina è il luogo in cui misteriosamente si sedimenta e si rivela la storia individuale dell'io, a riparo della minaccia omologante della storia. Nelle cucine sopravvive ciò che gli uomini hanno cancellato, sopravvive non nella sua pienezza vitale, ma in una sostanza che condensa vita e morte. Con questa chiave è decifrabile tutta l'allegoria di Rebecca: la legna da ardere è quella di Piccolo testamento "bruciò più lenta di un duro ceppo nel focolare", è quella di cui si alimenta una storia che è drammatica resistenza contro il male e la distruzione. È la storia del poeta a cui corrisponde l'altrettanto scarsa acqua di Rebecca che compie uno sforzo eroico, pari a quello del poeta: Montale ha tentato di resistere nel "fumo" della cucina, Rebecca, con memoria dell'Anguilla, nel "fango con qualche vivente bipede e qualche quadrupede".

Nel consuntivo tardo e disincantato del poeta di Satura, la speranza individuale e terrestre che animava l'anguilla si è dissolta. La salvezza qui è cercata su un piano metastorico e temporale che non coincide con la salvezza portata da Clizia nel mondo. "Appena una manciata di secoli ci dividono..." si contrappongono due concezioni di tempo: il tempo negativo di A un gesuita moderno e il tempo che è dimensione di morte e di falsità, l'istante, l'attimo, che vince il tempo e rivela la verità.

L'immagine dell'attivo, dell'istante che vince il tempo è affine a quella dell'anello che non tiene, del miracolo che rompe la catena della necessità. Soltanto nel non tempo del batter d'occhi possono esserci la vera vita, il bene, la vera esistenza, soltanto nella dimensione della poesia è possibile che qualcosa sia. È fondamentale il testo di Satura II, intitolato "Tempo tempi", che presenta un'evidente connessione con Rebecca. La poesia si collega a una delle teorie care a Borges, recensito da Montale nel 63, che afferma l'esistenza di tempi individuali che scorrono vicini senza essere sincroni. Articolo posteriore in cui Montale riprende la teoria e afferma che un "avvenimento può ripetersi a distanza di secoli in forme diverse, ma identico a se stesso come rivelazione epifanica di un archetipo", citazione di Borges riferita al Kubla Kan di Coleridge. Non c'è quindi un tempo unico, ma esistono tempi diversi che si intersecano dando luogo a rari momenti di verità. È il tema di Tempo tempi ma è anche quanto viene affermato in Rebecca. Il distico finale di Rebecca: solo la morte vince il divino se l'uomo aspira alla totalità. Il distico finale

annoda i fili dei due destini paralleli: la briciola e il sorso, ossia il difetto iniziale, la colpa divengono segno del divino, mentre l'intera porzione, il totale che all'inizio appariva irraggiungibile, si trasforma in segno di morte. La sola speranza di salvezza è affidata a un minimo di vita e di decenza, su cui Montale ha costruito, alle soglie della vecchiaia, le sue difese contro il male cosmico e storico. È una teologia del piccolo e dell'infinitesimale che a partire dall'"iride breve" dell'Anguilla attraversa tutta satura. Perduta ogni speranza di recuperare il totale l'assoluto il divino possono essere ricercati nel tendente al piccolo. La sintesi di questo è nella figura di Mosca "piccolo insetto", già evocata in questi termini negli Xenia e in Satura II, riconvocata ad esempio nel componimento "Gli ultimi spari". Il componimento è un rifacimento di Ballata scritta in una clinica. Nei primi versi ironizza sui nomignoli che aveva ma che non erano adeguati alla sua forte personalità. "Stanislaus": fratello di Joyce "hellish fly": mosca infernale. In Rebecca la briciola e il sorso sono il simbolo della vita in cui il poeta e la fanciulla hanno cercato a modo loro il divino. Il divino può non nascondersi nel "sorso" e nella "briciola" perché essi sono la vita nel suo dissolversi, nella sua tragica fatalità.

Accanto ad una accentuata disposizione autobiografica, dispiegata sia nella direzione del racconto sia in quella dell'autoritratto, l'altra novità rilevante in Satura II è rappresentata dalla emersione esplicita del poeta di un accusato gusto autocitatorio, in funzione parodica, di abbassamento e razionalizzazione discorsiva degli antichi motivi della sua lirica. Tale disposizione a mostrare il rovescio della medaglia è per la prima volta praticata in Satura, ma sarà poi una costante nei successivi libri montaliani, sempre più orientati a rivisitare gli antichi miti poetici nella chiave relativizzata e nichilistica della vecchiaia. Esempio dell'impiego dell'autocitazione nella poesia montaliana post Satura sono le due poesie "Clizia dice" e "Clizia nel 34" di Altri versi, in cui Montale rivisita il mito della donna angelo. L'ombra di Clizia qui si presenta non più nelle vesti del visiting angel, ma nelle vesti dell'antica ragazza nella pensione Annalena. In Altri versi ci sono tre poesie, Clizia dice, Clizia nel 34, Ho tanta fede in te. Il ritorno ha perduto gli elementi metafisici per ritornare alla sua componente terrena, anche se resta scontata la venerazione del poeta nei suoi confronti.

Clizia dice

Bovindo: terrazzo chiuso dove Clizia e Montale presso la pensione Annalena stettero ore leggendo i libri di Jon Don (monsignore delle pulci).

“mastro del sermone umile”: studioso di canti popolari Singelton.

“inferno di noi sordomuti”: la terra

Il procedimento dell'autocitazione, lo svelamento del “verso” della poesia, dopo aver fornito il recto, è applicato a vari livelli, ferma restando la tendenza all'abbassamento e all'esplicitazione dei simboli in chiave narrativa. Si va dalla rielaborazione di brevi cellule tematiche che si incastonano all'interno di testi poetici a intere liriche che possono essere lette come riscritture. La prima casistica- rielaborazione di brevi cellule tematiche della grande poesia- è molto ampia e coinvolge, come abbiamo avuto modo di vedere, tutta Satura, sebbene il processo si intensifichi nell'ultima sezione della raccolta. Ad essere oggetto di recupero è anzitutto il mondo degli Ossi, forse per quella maggiore continuità che secondo Luperini è riscontrabile tra il vecchio poeta prosastico di satura e il giovane poeta della raccolta, ancora bipartito tra istanze sperimentali e classicismo. Il poeta degli Ossi è meno interno al grande classicismo delle occasioni e la bufera e lascia aperto un maggiore margine al riecheggiamento di poesia sperimentale. Non a caso in Farfalla di Dinard e nell'attività pittorica, avviata tra la fine della guerra e il dopo, sarà in prevalenza il mondo degli ossi a essere chiamato in vita in una dimensione abbassata e miniaturizzata.

Catalogo delle autocitazioni

La storia 1 da confrontare con I limoni

La storia 2 da confrontare con In limine

Botta e risposta II da confrontare con Meriggiare pallido e assorto

Le parole da confrontare con Mediterraneo

La belle dame sans merci da confrontare con Falsetto

Pur prediligendo gli Ossi, la pratica autocitatoria di singole cellule tematiche investe anche la grande poesia monostilistica e monolingvistica delle Occasioni e della Bufera, coinvolgendo temi, immagini, oggetti ad essa appartenenti. Il motivo di Ballata scritta in una clinica della Bufera che ritorna senza la sua tragica solennità, ma con accenti dimessi e quotidiani in Gli ultimi spari. La poesia rende ragione

alla cronologia reale, in Ballata montale congiunge l'avvenimento della guerra e del ricovero.

La poesia Senza salvacondotto rievoca una donna ebrea amica di Irma che montale aveva conosciuto a Firenze nel 35, dopo il 38 non ebbe più sue notizie. Rende legittima l'ipotesi del suo coinvolgimento nell'olocausto. "sotterraneo dove vegetavo": gabinetto Viesseux, "altre buche": ristoranti. Le credenziali e il salvacondotto non la salvarono dalla sorte. Questa poesia è confrontabile a Costa San Giorgio delle Occasioni. L'idolo d'oro è un riferimento alla poesia in cui Montale aveva evocato El dorado (ripreso da un libro, el dorado era l'uomo sacerdote). Ora l'idolo d'oro è diventato il cristo della costa san giorgio.

Poesia Pianterreno in Satura II, vengono evocati i porcospini evocati anche in Notizie dall'amiata delle Occasioni, in cui Montale parla da lontano a Clizia. "e tardi usciti a unire la mia veglia al tuo profondo sonno che li riceve, i porcospini si abbeverano". Il ruscello pietoso concede acqua ai porcospini ma dovrebbe concedere pietà anche al poeta lontano dalla donna. In Pianterreno i porcospini diventano una presenza domestica che ha al suo centro la figura di Mosca.

In molti esempi un antico nucleo tematico, rivisitato, si incastona in un discorso poetico nuovo e estraneo al nucleo. Talvolta la rielaborazione dell'antico investe invece un intero testo. Il caso più vistoso è L'angelo nero, uno dei componimenti più importanti in Satura II, che tocca un'antica tematica della poesia montaliana, il mito stilnovista della donna-angelo, scendendo dalle altezze metafisiche della Bufera per assumere, almeno all'apparenza proporzioni più domestiche. È necessario interrogarsi intorno al significato della riapparizione del visit angel nel mondo di Satura, capire le ragioni di un'epifania che sembra in apparenza destituita di senso in un orizzonte soffocante di sterco, di oggetti, di parole vuote, di rigurgiti acherontici. Anche Dio è reificato e diventa sempre più "una suppellettile del nostro confort quotidiano" e non è più possibile nominarlo nell'accezione esoterica dei grandi momenti metafisico-conoscitivi della Bufera. In questo contesto è importante il componimento "Divinità in incognito", vicini nell'indice. È in Divinità in incognito che montale anticipa il ritorno del tema del visit angel, in questa poesia fa la sua prima ricomparsa Clizia evocata prima come la pizia assorta nel fumo di Nuove stanze (Occasioni) e poi nella dimensione

religiosa della cristofora. La continuità tra divinità in incognito e la precedente storia di Clizia è data dal campo semantico-sacrale del fuoco., mentre dietro l'accostamento "tangibili/ toccate mai" c'è la sublimazione, punto o poco materiale, dell'eros nel cielo della donna assente. Il "troppo tardi" che caratterizza l'attitudine del poeta ricorda il "tardo di mente" del Sogno del prigioniero che nella sua condizione esistenziale di deietto esige l'appiglio onirico-allucinato della donna-dea-fantasma.

8 aprile

La disponibilità al recupero e alla variazione non porta atteggiamenti postumi e retrospettivi. Non è stancamente ripiegato sul passato nostalgico, ma è proiettato in avanti. Da ciò derivano il senso di vitalità e l'amore della vita che il libro trasmette e di cui sono testimoni anche la disposizione, ignota al primo Montale, al divertimento intellettuale e verbale, alla variazione ritmica in chiave musicale (dalla misura balzante a quella delle filastrocche, al tono grave delle composizioni più meditative, a quella contratta dell'epigramma), che sul terreno delle forme metriche restituisce il vitalismo da grande nichilista del poeta di Satura. A proposito del vitalismo del nichilista Mengaldo chiama in causa Leopardi, ogni grande nichilista esprime amore per la vita. La poesia non rinuncia a cantare la bellezza della vita pur consapevole che quella bellezza è effimera.

Accanto agli elementi nuovi, l'autocitazione e l'autoritratto, la satura lanx della seconda sezione accoglie componimenti che si riallacciano ai grandi temi della raccolta, emersi negli Xenia e in Satura I, svolgendo in tal senso una funzione riassuntiva e insieme di variazione e ulteriore messa a punto. In questo orizzonte torna, ad esempio, ad occupare un ruolo centrale il tema della precarietà dell'io e della sua natura difettiva, inaugurato dai Critici ripetono, replicato in molti Xenia e culminato nell'incipit di Rebecca.

Ulteriori variazioni del tema dell'identità difettiva sono identificabili in componimenti quali Le revenant, Il notaro, Nell'attesa, Il primo gennaio. In Le revenant a suscitare la riflessione montaliana sulla sorta dell'io nell'universo massificato e meccanico è un altro episodio della storia di Mosca, fuori dagli Xenia, qui obliquamente riconvocata attraverso l'apparizione del revenant, un personaggio-ombra assimilabile a quello

del fratello Silvio in Xenia I,13. Nella prima parte della poesia di gusto narrativo è introdotto, a moltiplicare il gioco degli specchi, il tema del corteggiatore rifiutato, già al centro di Lettera. Nella seconda parte, più di impronta gnomica, l'analogia tra il legame artistico amoroso, tra Clizia e il poeta e quello tra il dimenticato pittore e mosca, investe la questione fondamentale dell'identità malcerta, non senza proiettare qualche ombra umoristica sulla grande esperienza amorosa con Clizia, qui esposta alla banalità e ripetitività di una esperienza comune.

Le revenant (colui che torna)

Dei puntini rendono manifesto un vuoto di memoria, il corteggiatore di Mosca.

“stroncati in boccio”: morti prematuramente

Il nome è riportato alla memoria da una rivista che presentava un suo quadro, probabilmente la rivista “La Liguria”. L'identificazione del pittore non è stata raggiunta.

“sei stata forse la sua Clizia”: analogia tra i due legami.

“rocchetti”: diverse vicende sentimentali

Si chiede se il corteggiatore defunto non sia l'originale dimenticato e lui soltanto un'imitazione

Nel Notaro il tema dell'inesistenza è affidato a forme secche e scorciate dell'epigramma.

“biffare”: incidere con due graffi a forma di x i righi bianchi per impedire contraffazioni

“già biffato”: derubato della mia identità, non dal notaio ma da Dio.

Viene ripreso il tema del Tu, Xenia II, 14, o a Botta e risposta II.

Nella poesia L'attesa, il motivo della fine del mondo, dell'Apocalisse, richiamato nell'incipit attraverso un'immagine in sordina, giornalistica, (grande crac) e quello della lenta consunzione del tempo presente si congiungono nel finale nell'ennesima affermazione della identità minacciata dall'anonimato delle masse.

“grande crac”: fine del mondo

“quel tempo”: il tempo della profezia della fine del mondo annunciata da Giovanni

“qualche nuova di me”: qualcosa che mi confermi che sono ancora vivo

“ciò che nasconde il mio nome”: allusione all'interpretatio nominis medievale

L'identità può essere mantenuta rispetto alle masse solo se si è consapevoli della relatività di ogni forma di conoscenza

Nella poesia Il primo gennaio la riflessione sul tema dell'esistenza dell'io s'intreccia con quello della conoscenza totale e della verità impossibile per l'uomo. Il testo ha inequivocabilmente come destinataria Laura Papi (dichiarato dall'autore) e rappresenta il vero epilogo del ciclo a lei dedicato, identificando nella sua figura la possibilità di esistenza qualora al pari dell'io poetico e di Rebecca si rinuncia ad aspirare alla totalità e a contare su verità assolute. Qui Laura non sa e il poeta sa, non è superiore, ma è una creatura signora della terra.

Esistere per gli altri senza essere persone reali, ma immaginarie, come i personaggi di una rappresentazione teatrale. Riprende i primi due versi rovesciando il testo. È possibile esistere senza vivere, cioè senza che la propria vita possa contare su certezze. "L'acqua su cui si affaccia il tuo salone": Palazzo capponi a Firenze che si affaccia sulla fontana del giardino. Sono consapevole del fatto che il gesto con cui tormenti i tuoi capelli non è l'effetto di un filtro magico e non lo è neanche il modo in cui ride. "dio microscopico": dio dell'immanenza e della contingenza che si può trovare nel minuscolo. "so che mai ti sei posta il come- dove – il perché: non si è mai interrogata sul significato dell'esistenza. "germinale": primo mese nel calendario della Rivoluzione francese, primo mese della primavera quando le larve degli insetti e le gemme degli alberi si preparano a schiudersi. "brucia": brucia per amore suo. "un perno e uno sfacelo, un'ombra e una sostanza": una serie di ossimori permanente. L'io può assumerla come asse portante del verso poetico, emulando Clizia senza che diminuisca la sua divina natura. Il segno che ha sulla fronte è il segno tracciato da dio che ne ha voluto l'esistenza e se n'è pentito. Anche Laura è un errore, un refuso.

Nel finale si ripete la situazione di "Dopo una fuga", montale e altri seccatori a cercare conforto in lei: "le orme degli intrusi".

Alla ripresa del tema dell'identità malcerta si collega in Satura II allo sviluppo del motivo della difficoltà di comunicazione tra i viventi e del disperato tentativo da parte dell'io lirico di instaurare un dialogo impossibile. L'autentica comunicazione tra i viventi è in Satura minacciata, resa possibile solo da qualche disguido nel gioco "dei congegni e degli scambi" come accade nel finale di Tempo Tempi.

Tuttavia, di questa necessità di comunicazione è riaffermato fortemente il valore nella prospettiva di quella muta solidarietà che nel mondo di Satura riunisce il poeta a Mosca e alle altre “bozze scorrette dell’umanità”, quale l’americana di Brunnen il “lapsus madornale citato in Botta e risposta II e l’improbabile pittore de Le revenant. L’affermazione della comunicabilità è un’eccezione che si taglia sullo sfondo della generale dissoluzione, un’ulteriore prova di quella volontà di esistenza che malgrado tutto attraversa il libro. Un altro segno della positività del nichilista. Indicativa appare la dichiarazione montaliana affidata a un importante articolo La fonduta psichica apparso sul Corriere “L’anima dell’uomo singolo è oggi abitata come non mai da ogni sorte di spettri serviti a domicilio; e più che abitata è forse dissolta, travasata fuori di sé, incapace di riconoscersi se non incontri un altro fantasma che dica: eccomi qui, io ti somiglio.”

Il tema dell’errore che consente di riconoscersi in un altro fantasma attraverso il dialogo è al centro della poesia A tarda notte. Nel testo il motivo iniziale del colloquio con i morti (tema montaliano) si allarga a comprendere una più ampia riflessione sul significato della parola e sulle smagliature che i disguidi del possibile (l’errore del telefonista) possono produrre nella inautentica comunicazione contemporanea. “colloquio con le ombre”: colloquio con i morti

“dialoghi muti”: tra il poeta e mosca “giraffa”: braccio che sorregge il microfono

Dopo la riflessione iniziale parte il racconto di un episodio. “laguna”: Venezia dove era il poeta

“gravasse il prezzo”: il prezzo della telefonata “olla porrida”: pentola sporca

A tarda notte precede il testo Incespicare e ne introduce il nucleo fondante, l’impossibilità di parlare un linguaggio razionale e onnicomprensivo in un mondo in cui dio è lontano e assente.

L’indice è costruito secondo una precisa architettura e le coppie si costituiscono per analogia o antinomia. Nella logica antistoricistica dell’ultimo montale il linguaggio che pretende di spiegare tutto porta all’afasia. La lingua onnirazionale si addormenta, per risvegliarla occorre cominciare a dichiararsi incapaci di parlare normalmente, bisogna incespicare. La balbuzie che è preferibile alla lingua che pretende di

spiegare razionalmente il mondo perché fa meno rumore, ma è guasta anche lei. Bisogna rassegnarsi al “un mezzo parlare”, una via di mezzo tra la lingua onnirazionale e quella vera del verbo divino. Ha parlato della lingua degli uomini, ora passa alla lingua di Dio. “qualcuno parlò per intero e fu incomprensibile”: dio disse tutta la verità e non fu compreso. “l’ultimo parlante”: verità decisiva “tutti ancora parlano”: tutti continuano a proporre verità. La lingua umana che pretende di imitare il parlare divino. Nel componimento Montale mette a confronto la lingua di dio, intera ma incomprensibile e la lingua degli uomini, negativa quando pretende di imitare il divino, positiva quando si tiene in mezzo alle due strade.

Due linee fondamentali di Satura confluiscono e si intersecano in questa poesia, da un lato il discorso sulla morte di Dio, già toccato in altre poesie (La morte di Dio, A un gesuita moderno, Gotterdammerung, L’altro) a cui fa da contrapposizione la ricerca del divino nel “sorso” e nella “briciola” di Rebecca e nelle piccolissime apparizioni quotidiane di Divinità in incognito. Dall’altra la riflessione intorno alla poesia che riprende posizioni già espresse (La poesia e Le rime) contrapponendo all’antica idea di lirica, lirica come folgorazione numinosa e rivelazione di verità, un’idea di poesia intesa come mezzo di osservazione e di riflessione quotidiana che si avvale di una lingua che è quella dell’incespicare, cioè del ridestare le parole dal loro uso comune per immetterle nell’impuro della storia, rovesciandone ironicamente le sovrastrutture ideologiche. Il discorso montaliano intorno alla lingua e alla poesia, presente in Incespicare deve essere letto anche alla luce di quanto il poeta scrive nella poesia di Satura II intitolata Le parole. Le parole riprendono una cellula tematica da Mediterraneo degli Ossi. Le parole è una sorta di poesia manifesto in cui il poeta rende ragione della prosaicità della sua poesia a cui corrisponde un abbassamento dello status del poeta, che non è più un nume ma è come gli altri. La poesia ha struttura anaforica, struttura che si accosta bene alla poesia satirica. “la carta di Fabriano”: produzione di carta. Nella seconda strofa allude alla sua abitudine di comporre versi in luoghi inconsueti. Nella quarta strofa dice ciò che le parole non vogliono, “buttate fuori”: mandate a esibirsi, “zambracche”: prostitute assimilate ad attrici (riprende Mediterraneo).

“il sonno nella bottiglia”: anonimato e silenzio del messaggio che il naufrago imbottiglia. “marrano”: villano, cioè il poeta, ma dallo spagnolo maiale che col potente olfatto trova i tartufi

“rinunciano alla speranza di essere pronunciate una volta per tutte”: rinunciano a una espressione assoluta e definitiva. “morire con chi le ha possedute”: morire con chi avrebbe garantito loro l’immortalità. Le parole se si ridestano compiono rifiuti e negazioni ad altrettante destinazioni che diano ad esse una fisionomia e una funzione storicamente definiti. Le parole rifiutano: la definizione oracolare, la carta di Fabriano, l’inchiostro di china, metafore con cui allude alla definizione oracolare della poesia. Rifiutano di stare a servizio “zambacche”, la destinazione alla mercificazione, preferiscono il sonno nella bottiglia. Rifiutano la destinazione che prevede la purezza incontaminata, fuori dal mondo. Rifiutano anche la fedeltà a una significazione univoca e duratura “rinuziano alla speranza di essere pronunciate una volta per tutte”. Così le parole quando si svegliano accettano il rischio del compromesso, delle mistificazioni opposte e solidali dell’assolutizzazione orfica e del servizio della mercificazione, assumono la condizione di ostaggi della storia, ma per esercitare al suo interno funzione di contrabbando, per rovesciare e ironizzare il suo giudizio e i significati che essa vuole imporre loro, (non chiedono di meglio che imbrogliare i tasti). Assomiglia a quanto montale dice in Botta e risposta III quando delinea la funzione della poesia “Le sole che non temono censura...”.

Come spesso accade nella poesia e nelle scritture letterarie dei grandi nichilisti le dichiarazioni di inappartenenza, di negatività, di sradicamento e in questo caso, di impossibilità di un parlare assoluto implicano, quasi per feconda contraddizione, una continua volontà di resistenza, che lascia trapelare, non solo un amor vitae continuamente affermato e smentito, ma anche un’avara speranza.

È probabilmente un autoritratto per interposta persona quello che montale osserva a proposito di un grande poeta francese, Renè Chair in uno scritto intitolato Auric e Char apparso sul Corriere nel 62 e poi raccolto in Fuori di casa. È un articolo che appartiene ai reportage all’estero, qui è a Parigi. Lo scritto si compone in due parti, una dedicata a Auric e una all’incontro col poeta. Sul poeta montale fa un’osservazione che vale come autoritratto. “Si potrebbe dirlo pessimista, se il suo non

fosse un pessimismo che rivela una fede profonda, oscura forse a lui stesso, forse la sola fede possibile a un uomo d'oggi". In questa prospettiva potranno essere letti versi come quelli finali di Botta e risposta II.

Nella stessa direzione della resistenza può essere letta la poesia L'Eufrate, che in serie con L'Arno a Rovezzano, ripropone, all'interno di Satura, l'immagine e la simbologia del fiume che erano state uno dei leitmotiv delle Occasioni (Verso Capua e Barche sulla Marna). L'Eufrate ha come oggetto il fiume della Mesopotamia, il tu a cui si rivolge è Clizia, partita da più di 30 anni dall'Italia di cui il poeta non sa più niente. La donna è l'interlocutrice in assenza di una poesia divisa in tre tempi: il fiume visto in sogno dall'alto, la domanda sull'esperienza che il tu può aver compiuto negli anni di assenza e la constatazione della distanza incolmabile tra i due. Le immagini rinviano a Barche sulla Marna: l'idea del songo, il fiume che scorre come la vita, ma quella poesia si limita a una constatazione di valori mentre questa poesia si apre anche alla constatazione dell'assenza di valori nel mondo contemporaneo. L'Eufrate Montale lo aveva visto durante il suo viaggio in Medio Oriente, ma il fiume viene evocate anche per un fatto fonico: somiglianza Eufrate-Eugenio. Anche in Barche sulla Marna c'era un topo. "Tu": Clizia. "magari cento": i trenta possono sembrare un secolo. "ammesso che ci sia qualcosa di te": ammesso che tu esista ancora. Non ripetermi che nel minimo ci può stare il tutto è anche la lezione di Rebecca, è attribuita a Clizia forse perché era studiosa di Dante che aveva immagine di dio come punto da cui si irradia il tutto. "Quando esisteva il mondo": quando la realtà illuminata da Clizia aveva ancora senso. "Si appiccica dove può": simbolo di resistenza. "Lui stesso": il pensiero. "per darsi ancora un nome": per darsi identità guarda l'atlante per darsi identità e prende senso anche il collegamento Eufrate-Eugenio. Non si tratta dell'affermazione di valori positivi, ma di un esercizio di sopravvivenza che compensa con concisa illusione il vuoto e l'assenza della verità finale.

Dell'esercizio di sopravvivenza e di resistenza è partecipe anche la poesia, la lirica, che solo di soppiatto e di traverso può trovare un suo momentaneo e provvisorio spazio nell'universo basso e capovolto di un mondo invaso dallo sterco e falla nafta che hanno cancellato l'identità originaria della poesia. Questo è secondo Luperini il significato di L'Arno e

Rovezzano, uno dei componimenti più alti dell'ultimo Montale. Nell'Arno a Rovezzano è incentrato sulla nostalgia di un antico amore, ma il suo vero centro è la riflessione sul significato del tempo, simboleggiato dall'archetipo del fiume, simboleggiato dalla duplice natura. Da una parte la sua rapina lascia un segno indelebile, dall'altra è identità a se stesso nel ricordo e nella dimensione della durata interiore. Il tu a cui si rivolge è femminile, in questo tu si sommano tre donne che Montale indica in: la figlia di un orchestrale di Genova che abitava a Rovezzano, la seconda era una nobile tedesca che soggiornò a Firenze e una delle altre donne della poesia, forse Clizia, partita da Firenze per l'America. "I grandi fiumi sono l'immagine del tempo": immagine che rinvia a Elliot. "Nullità inesorabile": insignificanza anche del tempo. L'acqua come gli esseri umani è capace di fermarsi e pensare prima di riprendere il suo corso. All'evocazione del fiume aggancia a un episodio, il tempo passa ma l'immagine interiore resta. "Tu che fai l'addormentata": serenata di Mefistofele a Margherita nel V atto del Faust. "col triplice cachinno": con la triplice risata. "l'albero di Giuda": siliquastro, reminiscenza di Elliot. Gioco di etimologico tra comfort e conforto, modernità e agi delle nuove abitazioni a cui non corrisponde il conforto interiore a cui corrisponde sconforto per la lontananza della donna. L'antistoricismo di Montale, la sua estraneità al tempo della storia, il suo collocarsi fuori di ogni prospettiva salvifica trova la sua più radicale espressione, e insieme un'inedita capacità di tradurre la riflessione logico-concettuale in un'alta tensione figurale. Quello che nella Storia, Gerarchie e Fanfara era una critica corrosiva, ironicamente condotta in via concettuale, qui diviene immagine e figura, offrendo una limpida esemplificazione degli esiti fortemente originali ai quali perviene la poesia di Montale nel primo dei suoi libri "da vecchio".