Eugenio Montale e la sua poesia

di Roberto Filippetti

Profilo

Eugenio Montale nasce a Genova nel 1896. Ultimo dei cinque figli di Giuseppina Ricci e di Domingo Montale, grosso commerciante, cresce in un clima di benessere economico, impara inglese, francese e spagnolo. Appassionato di teatro lirico studia canto. Costretto negli anni dell'adolescenza ad abbandonare gli studi regolari per la sua cattiva salute, continua però a leggere molto: Rousseau, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Campana e Onofri, e i classici Cervantes e Manzoni. Passa le vacanze estive nella villa paterna di Monterosso, nelle Cinque Terre, in mezzo a quella natura, di fronte a quel mare che si configurano come i luoghi della sua prima poesia: «Mi affascinava la solitudine di certe ore, di certi paesaggi ... » dirà il poeta.

A vent'anni, nel '16, scrive il suo primo capolavoro: «Meriggiare pallido e assorto». E poi chiamato sotto le armi e partecipa alla prima guerra mondiale come ufficiale di fanteria: esperienza significativa ma non decisiva come per Ungaretti.

Nel primo lustro dell'immediato dopoguerra, tempo liricamente assai fecondo, significative sono le letture filosofiche: Gentile, poi Croce, «ma forse - preciserà Montale negli anni in cui composi gli *Ossi di seppia* (tra il '20 e il '25) agì in me la filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux soprattutto», ovvero quel pensiero che si oppone al determinismo positivista, alla spiegazione di tutta la realtà entro ferree leggi, e che definisce fondamentale nell'uomo la libertà morale e l'esperienza etico-religiosa.

Il 1925 è un anno importante per Montale: come critico «scopre» Italo Svevo, come uomo immerso nelle vicende del suo tempo aderisce al Manifesto degli intellettuali contro il fascismo, promosso da Benedetto Croce, infine come poeta vede uscire al pubblico i suoi *Ossi di seppia*, stampati da quel Piero Gobetti che solo pochi mesi dopo morirà a seguito di violenze fasciste.

Nel libro subito evidente è la volontà di staccarsi dalla precedente tradizione aulica-accademica, carica di toni retorici, per affermare invece **una poesia di timbro familiare e dialogico**, rivolta ad un interlocutore-lettore vicinissimo. La famosa lirica «I limoni», in apertura di volume, esordisce programmaticamente così: «Ascoltami, i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti. / Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla». La polemica è soprattutto nei confronti di Carducci, D'Annunzio e Pascoli di cui Montale stigmatizza le rispettive «malattie» in questo brano di articolo scritto proprio in coincidenza della pubblicazione degli *Ossi*. «Lo stile, il famoso stile totale che non ci hanno dato i poeti dell'ultima illustre triade, malati di furori giacobini, superomismo, messianesimo ed altre bacature, ci potrà forse venire da disincantati savi e avveduti, coscienti dei limiti e amanti in umiltà dell'arte loro più che del rifar la gente». La saggia e umile coscienza del proprio limite umano e poetico apre però ad una attesa, ad una speranza di incontrare «qualcosa» che dia senso al tutto, come dirà il poeta anni dopo: «Scrivendo il mio primo libro (...) volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo». Con il '27 inizia il ventennio fiorentino del poeta. Ha finalmente un lavoro stabile (impiegato presso una casa editrice), poi diventa direttore del Gabinetto Scientifico Letterario Vieuville (sarà sollevato dall'incarico nel '38 dal regime per motivi politici). Scrive su «Solaria». Stringe amicizia con Vittorini e Gadda, poi con altri poeti e critici quali Bo, Contini, Luzi, Sereni. Conosce Drusilla Tanzi, allora moglie di un critico d'arte: diventerà la sua compagna e più tardi sua moglie, cantata in poesia con l'appellativo di «Mosca».

Ma l'incontro decisivo, fondamentale per comprendere mezzo secolo di sua poesia, è un altro, misteriosissimo: una donna sulla cui identità Montale ha mantenuto il segreto per tutta la vita, una figura angelica, una presenza salvifica. Per ora anche noi manteniamo il segreto in attesa di decifrarne i segni e svelarne il «volto» quando la incontreremo nelle liriche del Nostro.

Sono questi gli inni del secondo grande libro montaliano: *Le occasioni*, 1928-1939. Se negli *Ossi* era centrale la riflessione su di sé, l'autobiografismo, la proiezione di sé in un simbolo naturale (il «mare fermentante», l'«ombra» stampata sul «muro»), **il perno di questo secondo libro è l'Altro da sé**, una presenza umana o naturale che viene incontro al poeta, entro una «drammatica azione di ricerca della salvezza» (M. Forti). Così la lirica si fa più ermetica, più chiusa; così la parola si fa più suggestiva, cioè tesa a non dire ma a suggerire, a portare celato un mistero ed evocarlo. Spiegherà Montale: «Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un giuoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta». Negli anni prebellici e durante la seconda guerra mondiale Montale è a Firenze. Ormai privo dello stipendio del Viesseux, vive di collaborazioni letterarie e di traduzioni (Shakespeare, Joyce, Corneille, Cervantes, ecc.).

Nella sua poesia si approfondisce il colloquio a distanza con la salvifica ispiratrice: «sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria». E siamo così all'inizio del terzo libro: *La bufera e altro*, 1940-1954. In piena stagione neorealista Montale, estraneo sempre alle mode, procede dritto per la sua strada: «**L'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia) è la condizione umana in sé considerata**; non questo o quell'avvenimento storico. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza, volontà, di non scambiare l'essenziale col transitorio (...). Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che *quella* disarmonia. Non nego che il fascismo dapprima, la guerra più tardi, e la guerra civile più tardi ancora mi abbiano reso infelice; tuttavia esistevano in me le ragioni dell'infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni». Per questa sua tensione verso l'essenziale e l'assoluto, per questa ontologica disarmonia, guardando retrospettivamente la sua opera Montale potrà collocarsi nel solco di «una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica».

Nell'ultimo dopoguerra è assunto dal '48 al «Corriere della Sera»; è senatore a vita dal '67 e Nobel per la letteratura nel '75. La saggia e amara ironia degli ultimi libri di poesia (*Satura*, 1962-1970, *Diario del '71 e del '72*, *Quaderno di quattro anni*, *Altri versi*) è ancora illuminato dalla memoria dell'angelica ispiratrice.

Muore il 12 settembre 1981.

Ossi di seppia

Non chiederci la parola

Ad aprire la sezione che dà il titolo al libro, *Ossi di seppia*, è questa lirica che Montale definisce «la chiave di volta dei miei "rondels"» "Rondel" o rondò è, per definizione, componimento a struttura circolare e proprio così ci si presenta questo testo, costruito com'è sull'avverbio di negazione «non» che circonda la lirica, aprendone la prima e la terza strofa, e chiudendola, due volte ripetuto ed evidenziato dal corsivo.

Il «non» ha due funzioni:

1) apre il duplice imperativo negativo (vv. 1-9) che vieta all'anonimo interlocutore (ovvero a me, fruitore della poesia) di porre ai poeti la domanda stessa di un senso per la vita dell'uomo (prima strofa) e del mondo (terza strofa). È dunque una corale o generazionale definizione di poetica;

2) chiude la lirica con una proposizione di «teologia negativa»: «l'essere dell'uomo può essere colto nel suo non essere, la parola parla solo per negare i contenuti della vita e della storia» (Manacorda). Ma è una negatività dialettica, tesa al positivo, valida in quanto strumento di lavoro volto a sgombrare il campo dalle retoriche consolatorie. Non è una negatività assoluta, nichilista: è anzi relativizzata da quell'«oggi» che mantiene aperta la possibilità di soluzioni positive per il domani. Comunque è una testimonianza della crisi spirituale dell'uomo moderno, quasi sospeso sul vuoto e preso da vertigine per l'assenza di un «centro», di un fondamento solido su cui edificare la vita, di un senso trascendente. La strofa centrale, che interrompe col suo tono esclamativo la perentorietà imperativa delle altre due, mette a fuoco la posizione umana antitetica alla propria: se per un verso il poeta prova un moto d'invidia per quella certezza, per quella pace con sé e comunione con gli altri che lui non ha, per altro verso stigmatizza la miopia e la superficialità di chi programmaticamente non fa i conti con l'intima precarietà della condizione umana. Ancor più duro sarà, giusto trent'anni dopo, col «chierico rosso, o nero» di *Piccolo testamento*, autodefinendosi «uno scrittore che ha sempre respinto il clericalismo delle due opposte forme (la "nera" e la "rossa") che affliggono l'Italia»: tanto duro nei confronti del Marxismo e di ogni riduzione ideologica del Cristianesimo, quanto rispettoso della profonda e personale verifica di una certezza, come si vedrà.

Meriggiare

La lirica è una "summa" della tecnica e dei temi del primo Montale. Sintatticamente è strutturata su una serie cospicua di cinque infiniti presenti a capoverso (vv. 1, 3, 6, 9, 14) tutti protesi a focalizzare il sesto e ultimo, «seguire», collocato nel cuore del penultimo verso. Abolendo ogni possibilità di determinare il soggetto dell'azione essi rendono universale, indefinito ed eternamente presente l'assunto di questa poesia. Ciò è confermato dalla struttura metrica: dopo tre quartine la lirica è chiusa da una strofa di cinque versi; la serrata rete di rima (AABB/CDCD/EEFF/GHXGH) ci introduce alla scoperta dell'unico verso non rimato, il v. 15, così palesemente evidenziato dal poeta: «com'è tutta la vita e il suo travaglio». Alla cosmica contemplazione della vita come sofferenza voleva dunque condurci il poeta che, ambientata la lirica in un canicolare mezzogiorno («meriggiare») e messa in moto la percezione analitica della realtà («ascoltare - spiar - osservare»), ci guida alla percezione sintetica («sentire»), nella ribadita ossessione dell'accecente «ora topica» montaliana («nel sole che abbaglia»), di una vita come viaggio sì, ma contro un «muro»: l'iniziale «rovente muro d'orto» si espande orizzontalmente e verticalmente ad insormontabile «muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia». Non potendola scavalcare la si può solo «seguire» (o «sfiorar stanco» o «seguir stanco», come si leggeva nelle prime edizioni) all'infinito: la vita si configura così in Montale come prigioniera rovesciata, condanna all'esclusione fuori di un "paradiso" (il termine, nella sua etimologia iranica significa "luogo circondato da un muro") in cui dimora forse il senso di tutto, la Bellezza infinita. Dunque «tutto suo è l'emblema del muro che lo separa da chissà qual vita» (Apollonio). Ed a questo prosciugato emblema del «limite» umano, a questo scabro panorama interiore è correlato tutto l'esteriore panorama naturale: non solo il tempo abbacinante, come si è sottolineato, ma anche lo spazio, aspro e tagliente, vetrino e petroso («rovente muro - crepe del suolo - scaglie di mare - calvi picchi»); non solo la flora («pruni - sterpi - vecchia - frondi») ma anche la fauna che va dai neri «merli» alle insidiose «serpi», dalle «rosse formiche» alle scricchianti «cicale». Funzionale alla evocazione di questo calcinato sentimento della vita è pure l'orchestrazione fonica: dalle serie di voci di

origine onomatopeica a forte presenza gutturale («schiocchi - scricchi - picchi») agli accumuli di sibilanti a volte geminate (SS) e di vibranti (R), spesso accostate ad altra consonante che ne prolunga il tempo di pronuncia, rendendo così ancor più crepitante e spigoloso il dettato poetico; e si giunge infine alla liquida indimenticabile serie di assonanze della strofa finale («abbaglia - meraviglia - travaglio - muraglia - bottiglia»).

Portami il girasole

La lirica è tanto strutturalmente gemella quanto, a livello tematico, dialetticamente antitetica a *Non chiederci la parola*.

Entrambe costituite di tre quartine rimate, con una sola rima imperfetta; entrambe a struttura circolare sostenuta nella identica posizione (primo, nono e dodicesimo verso) dalla iterazione (ripetizione) di un elemento: là il «non», qui il «portami», ad aprire al primo e nono verso (secondo l'identico modulo di principale imperativa più relativa) due strofe che ne includono una centrale di rottura (per il cambio di soggetto e per il tono non parentetico-attivo ma contemplativo-riflessivo). Ma, ed eccoci all'antitesi, là era imperativo negativo, qui invece tutto teso al positivo, aperto alla speranza: Montale, scetticamente cosciente dell'ontologico limite umano e poetico, simboleggiato dalla «muraglia» di *Merigiare*, ha ora "inventato" un solare luminosissimo emblema, foriero di fertilissimi sviluppi futuri: il «girasole». La pianta, terrena immagine del sole, al sole sempre rivolta, se trapiantata nella propria personale aridità è segno capace di guidare al di là del muro, nella dimora dell'ideale (evidenziata dall'unica rima imperfetta « trasparenze-essenza ») «dove sorgono bionde trasparenze»; e «la vita», già sublimata la greve corporeità in colori e suoni, infine «vapora» in sostanza odorosa, in «essenza» per effetto di questo simbolo «impazzito di luce».

Ossi di seppia: da 'In Limine' a 'Riviere'

Alla luce dei temi incontrati nelle tre liriche già analizzate, ripercorriamo il libro in una essenziale silloge. Nella lirica *In limine*, poesia che apre l'opera ed è quindi caricata di marcato valore programmatico, leggiamo: «Un rovello è di qua dall'erto muro. / Se procedi t'imbatti / tu forse nel fantasma che ti salva... // Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!». L'«erto muro», e le sue variazioni sul tema come la «rete», si configurano quindi come la trama di "metafore ossessive" di una vita imprigionata nell'irretita ribellione. Il "mito personale" sarà allora il varco, la presenza salvifica, la via di fuga attraverso una maglia rotta, o ancora, come nella successiva *I limoni*: «uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità», ovvero qualche fatto che contraddica le deterministiche leggi fisiche, il ferreo concatenarsi di cause ed effetti; oppure quel «filo» d'Arianna che conduca fuori dal labirinto, che permetta di dipanare il gomitolo inestricabile di una vita in cui «s'affolla / il tedio» (questo compagno di viaggio dell'uomo moderno: da Alfieri a Leopardi, da Baudelaire a Pirandello, da Moravia a Sartre), in cui «la luce si fa avara - amara l'anima». Ma ecco che improvvisamente in questa lirica accade l'istante privilegiato, l'illuminazione, l'incontro con un segno pregnante che apre alla solare speranza: «i gialli dei limoni» (gialli come già il «croco» e il «girasole»). Siamo dunque di fronte ad una negatività dialettica, aperta al positivo, all'«avara mia speranza» dell'anima amara del poeta, come si evince anche da *Casa sul Mare*: «Penso che per i più non sia salvezza, / ma taluno sovverta ogni disegno, / passi il varco, qual volle si ritrovi. / Vorrei prima di cedere segnarti / codesta via di fuga... / Ti dono anche l'avara mia speranza».

Non da siffatta riflessione intellettuale ma da un privilegiato momento di illuminazione sgorga invece l'apertura positiva di Crisalide, in analogia con la rifioriente natura primaverile. Incontriamo non pochi segni della montaliana «via in su» verso la «salvezza»: il giallo del secondo verso: «L'albero verde cupo / si stria di giallo tenero ... »; l'acqua di vita che vince la scabra aridità «per l'aveide / radici, per le tumide cortecce» e per le piante «che si rinnovano / all'alito d'Aprile, umide e liete», presso un orto non più rovente: «Viene a impetuose onde / la vita a questo estremo angolo d'orto»; la piena solarità: «ed io / dall'oscuro mio canto mi protendo / a codesto solare avvenimento». Ma questa speranza, fondata solo sull'analogia con il risveglio primaverile, è precaria e instabile, è «certezza d'un momento», negata un attimo dopo per sé e per quegli alberi frementi di vita: «M'apparite / allora, come me, nel limbo squallido / delle monche esistenze; e anche la vostra / rinascita è uno sterile segreto, / un prodigio fallito»; eppure è speranza riaffermata nella strofa seguente per l'ingresso in scena di un nuovo attore: il mare (simbolo polivalente in Montale: mostro famelico in *Scirocco*, «padre» nella sezione *Mediterraneo*; ora variazione sul tema del «muro», cui è fonicamente unito in consonanza, ma più facilmente varcabile solo che si abbia la ferma volontà di imbarcarsi: il poeta si è però autodefinito, in *Falsetto*, «della razza / di chi rimane a terra»). È intravisto, in un contesto ora canicolare che ricorda esplicitamente *Merigiare*, al di là di «sbarre» (gli alberi) che connotano evidentemente la terra come prigioniera: «E il flutto che si scopre oltre le sbarre / come ci parla a volte di salvezza; /... / nel meriggio afoso / spunta la barca di salvezza, è giunta: / ... / e là ci attende». La strofa successiva è il cuore di questa complessa lirica non solo per la ripresa sintetica di tanti temi montaliani, ma soprattutto per l'invenzione di quella emblematica figura che dà il titolo al testo: la crisalide, fase intermedia della metamorfosi dal bruco alla farfalla (si ricordi *Dualismo* di Boito: «Son luce ed ombra; angelica/ farfalla o verme immondo»). È uno dei simboli più tragici e potenti che la fantasia creativa abbia generato per dire contemporaneamente l'aerea coloratissima leggerezza del futuro sperato e l'imbozzolata, larvale, irta immobilità del presente sperimentato.

La «muraglia» di *Merigiare*, l'«erto muro» di *In limine*, sono ancora lì neppure scalfiti: una ragione positivista suggerirebbe di rassegnarsi a questa larvale chiusura nell'immanente, a questa fatale fissità, a questa necessità naturale senza speranza per la morte, quindi per la vita; eppure la ragione del cuore mantiene aperto quel «forse», quella possibilità di «miracolo», di un «fatto non necessario» (si ricordi la formazione contingentista di Montale) che sconvolga il lirico determinismo: è la speranza che la metafisica entri nella fisica, il mistero irrompa nella storia, l'eterno nel tempo, l'infinito nel finito. A conferma la lirica seguente, *Marezzo*, canta: «Forse vedremo l'ora che rasserena venirgli incontro sulla spera ardente»; e due anni prima, nel '23, aveva scritto: «Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo». In una lettera del '24, uno dei primi autocommenti, il poeta spiega: «il mio genere è tutta un'attesa del miracolo...».

Finito il libro - e finito può quasi dirsi - o sposterò la visuale, mutando genere, o silentium». Mettersi sulle tracce dell'Origine (simbolicamente il Mediterraneo-padre), secondo la teoria platonica della conoscenza come anamnesi, è il compito della vita: «La mia venuta era testimonianza / di un ordine che in viaggio mi scordai, / giurano fede queste mie parole / a un evento impossibile, e lo ignorano» (*Dissipa tu se lo vuoi*).

L'ordine primigenio dell'Origine coincide con quella pienezza di un Destino, di «un esito», su cui si chiude il libro: è la lirica *Riviere* che, entro un orizzonte di aurea solarità, chiude perfettamente il cerchio con *I limoni* che avevano aperto il volume, nella speranza che l'anima allora «amara», poi «animo nostro informe», «monche esistenze», possa giungere ad essere ricomposta, «non più divisa».

Le occasioni

Il balcone

Si è detto che negli anni delle *Occasioni* accade a Montale un decisivo, misteriosissimo incontro; e proprio questo libro nel frontespizio presenta, unico fra le sette opere poetiche del Nostro, una dedica cifrata: «a I.B». Oggi siamo in grado di far luce su questo gelosissimo segreto: il critico Luciano Rebay in un convegno tenutosi ad un anno dalla morte del poeta nel settembre '82 lo ha infatti svelato. Si tratta di Irma Brandeis appartenente ad una delle più illustri famiglie di ebrei mitteleuropei emigrati in America. (Louis Brandeis, il primo ebreo che entrò nella Corte Suprema degli Stati Uniti, passò alla storia come strenuo difensore di ogni libertà).

Conoscere il nome di questa donna, convertitasi - pare certo - al cristianesimo, sarebbe solo una mera curiosità se la sua presenza cifrata e celata sotto il velo di enigmatiche allusioni non percorresse tutta l'opera del Nostro. Montale non di rado ha fatto ricorso a sibilline oscurità ed indovinelli (della donna cantata col nome di «Volpe» è celata la vera identità in acrostico nella lirica *Da un lago svizzero* della Bufera: leggendo in verticale le lettere iniziali di ogni verso si ottiene il nome della nota poetessa Marialuisa Spaziani): così accade anche per questa fondamentale ispiratrice diffusamente evocata con il cambio iniziale «Erma», con tutti gli anagrammi del suo nome Irma («mira - rami - mari - rima - armi») nonché con la traduzione italiana del suo cognome, ove «Brand» in inglese significa «tizzone» (quindi «fuoco - brace - fiamma» ecc.) ed «eis» riecheggia la pronuncia italiana dell'inglese «ice», ovvero «gelo - ghiaccio».

Anche la lirica che andiamo ora a leggere si arricchisce di ulteriori significazioni alla luce di quanto detto: il «tuo fuoco» del v. 42 non è appena una connotazione dell'ispiratrice, ma coincide con la sua identità, «Brand». (In verità in origine questa lirica non è riconducibile al ciclo di Irma Brandeis, bensì a quello di Aletta - Annetta. Ma, come dirà il poeta «in me i molti sono uno anche se appaiono / moltiplicati dagli specchi»; come in Leopardi così in Montale le diverse ispiratrici sono tutte riconducibili ad un unico «tu»: la bellezza infinita, il senso delle cose).

Composta nel '33 *Il balcone* è un "Mottetto", tipo di componimento breve che la poesia attinge dalla musica sacra (dunque congeniale, anche nella forma prescelta, alla sacralità del tema). Montale affida a questa lirica l'impegnativo compito di aprire il libro, anticipandone le innovazioni tematiche e stilistiche.

Costituito di 3 quartine di ottonari (un solo, non casuale novenario) ricchi di rime, rime interne e imperfette, il testo è costruito sull'antitesi tra il poeta (carico degli stessi motivi del precedente libro: «nulla - tedio malcerto - vuoto - nulla») e questa nuova presenza umana, a cui egli è «ora» proteso, definita da connotazioni positive: «spazio aperto certo tuo fuoco - vita che dà barlumi».

Per il poeta costei, con lo sguardo fisso e il corpo proteso (sottolineato dalla ravvicinata rima interna «scorgi - sporgi») verso questa positività di vita, comincia così a configurarsi come lunare ponte fra la tenebra della notte umana e la pienezza della solarità divina. Pertanto rispetto al primo libro, ora:

a) la speranza, il lirico scatto attivo viene da una presenza umana, da un «tu» e non da un emblema naturale (limoni, mare, barca, risveglio primaverile);

b) lo spazio non è più un «esterno» ma un chiuso «interno» (in questo caso il poeta è in una stanza, rivolto verso la donna che sta alla finestra) proiettato verso il simbolico «spazio

aperto». Ne è decisivo diaframma *Il balcone*, titolo della lirica, cui rimanda circolarmente la «finestra» dell'ultimo verso. Commenta Montale: «il titolo vuol essere il riflettore di un momento, un sottinteso e magari una chiave in più offerta al lettore»;

c) il tempo, l'ora topica, non è più l'accecante meriggio degli *Ossi* ma «quella di una sera più adatta all'appercezione di un mondo che si prevede allusivo e balenante, e a un colloquio spesso enigmatico e "in chiave" con la donna amata» (M. Forti).

La speranza di pure rivederti (Il simbolo di "Clizia")

Per questa lirica del '37, fra le più "ermetiche" di Montale, leggiamo stralci di un autocommento: «Un pomeriggio d'estate Mirco si trovava a Modena e passeggiava sotto i portici. Angosciato com'era nel suo "pensiero dominante"», ed ecco che compare un vecchio con due strani cuccioli al guinzaglio: sono sciacalli. «Clizia amava gli animali buffi. Come si sarebbe divertita a vederli! pensò Mirco. E da quel giorno non lesse il nome di Modena senza associare quella città all'idea di Clizia e dei due sciacalli. Strana, persistente idea. Che le due bestiole fossero inviate da lei, quasi per emanazione? Che fossero un emblema, una citazione occulta, un senhal?». Altri fatti simili e incontri analogamente strani accadono ancora: «E sempre sul vivo della piaga scendeva il lenimento di un balsamo».

Mirco è Montale e Clizia, ne vedremo in seguito il motivo, è ormai lo stabile nome poetico di Irma Brandeis. Il poeta, come Leopardi nell'omonimo *Canto*, è tutto «angosciato» dal "pensiero dominante": l'«Angelica beltade», l'ideale trascendente per cui ha «pregio» e «ragion la vita», mentre il mondo è ancora quello del Recanatese: l'«età superba... / stolta, che l'util chiede, / e inutile la vita / quindi più sempre divenir non vede».

Così Montale dispera di rivedere l'angelica Clizia. Ma ecco che un fatto (gli sciacalli) ne evoca la presenza e sulla «piaga», sulla ferita della propria umanità tra esperienza del reale e tensione all'Ideale, scende quel «balsamo» che riapre alla speranza.

Clizia è la trascendenza di Montale: solo alla luce di questa ipotesi ermeneutica comprendiamo perché il poeta affermi: «senza Clizia la mia vita non avrebbe avuto alcun senso, alcuna direzione».

La bufera e altro

Iride (Il perpetuarsi della simbologia della donna)

Culmine - secondo i critici - dell'intera poesia montaliana è questa lirica, «questo frutto così maturo della linea poetica metafisico-simbolista» (M. Forti).

Il viaggio di Montale, iniziato in una terra «rovente» e calcinata. in una «selva oscura» per la troppo «abbagliante» luce degli *Ossi*, e passato per l'«incontro» delle *Occasioni*, attraversa all'inizio della *Bufera* la strada «infernale o purgatoriale» (M. Forti) di un cosmico e personale dramma storico: è la serie delle «poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così petrarchesca», come afferma il poeta. «Nell'incubo degli anni '40-'42» egli si affida alla memoria della sua «iddia che non s'incarna» (*Gli orecchini*) della sua petrarchesca Laura. Ma negli anni successivi, a partire da *Iride* che è nel '43-'44, il viaggio del Nostro assume una fisionomia dantesca: Irma Brandeis acquista sempre più i connotati di Beatrice

(che nel Paradiso terrestre compare a Dante in un'alba rosea e «vestita di color di fiamma viva»).

Il primo nome con cui è cantata è *Iride* appunto: un nome che nella mitologia greca identificava l'alata messaggera degli dei e che in Montale porta a compimento precedenti intuizioni poetiche della *Bufera*. Alata «trasmigratrice Artemide ed illesa, / tra le guerre dei nati-morti», la cui fronte «si confonde con l'alba» in *Giorno e notte* è «visiting angel» (l'Arcangelo Gabriele dell'Annunciazione), «Cristòfora», portatrice di Cristo, nel relativo autocommento in cui il poeta spiega: «perché la visitatrice annunzia l'alba? Quale alba? Forse l'alba di un possibile riscatto, che può essere tanto la pace quanto una liberazione metafisica».

Il «simbolo» delle *Occasioni* evolve dunque nella *Bufera* in «mito». Funzionali a questa elaborazione sono tutte le implicazioni semantiche che confluiscono e si raggruppano nel polivalente termine «*Iride*»: col significato di farfalla è «tardi uscita dal bozzolo, mirabile / farfalla» (mentre il poeta si è specchiato nell'imbozzolata Crisalide) in *Per un "Omaggio a Rimbaud"*; come membrana dell'occhio è frequentatissimo segno salvifico della donna (dal «bagliore dei tuoi cigli» di *Su una lettera non scritta*, alla «luce dei tuoi occhi» di *Giorno e Notte*, fino a *Verso Finistère* ove lo sguardo dell'ispiratrice, «l'arco del tuo ciglio» è l'unico tramite fra il poeta e Dio: «Forse non ho altra prova / che Dio mi vede e che le tue pupille / d'acqua marina guardano per lui»). Ma l'asse portante della mitica elaborazione narrativa è proprio nella lirica *Iride*, in cui la donna Cristòfora che - come illustra il poeta - «aveva lasciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. Paga lei per tutti, sconta per tutti. E chi la conosce è il *Nestoriano*, l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritualista o il rigido e astratto monofisita». Ecco dunque il cuore della lirica: l'ebrea-cristiana, sradicata dalla sua terra di «Galilea» e in diaspora nella sua missione apostolica dal nord-Europa al nord-America, rivive nella sua carne il redentivo e «cattolico» (cioè universale) sacrificio di Cristo. Ed il poeta si rispecchia nel «Nestoriano», l'eretico che privilegia l'umanità di Gesù sulla sua divinità.

Vediamo il contenuto di questo non facile testo (di cui non pretenderemo di parafrasare ogni particolare: Montale stesso ha riconosciuto «gli appunti di "obscurisme"» che gli erano stati mossi, definendola l'unica sua poesia «onirica»: «*Iride* è una poesia che ho sognato e poi tradotto da una lingua inesistente: ne sono forse più il medium che l'autore»).

Entro l'orizzonte bellico (il «naufragio» di italiani ed ebrei) dal Canada, dove la donna si trovava, giungono al poeta pochi segni di lei: emblemi vegetali («pigne verdi» e «papaveri», come poi «resina e bacche» e infine «vischi e pungitopi»), ma soprattutto un segno sacramentale, il «Volto insanguinato sul sudario» (ove la maiuscola non lascia dubbi sul riferimento al Cristo) che dà speranza a Montale in un tempo di braccio di ferro con la morte («ossario»). Quel «Volto» è un «segno» che li unisce, eppure «li divide»: ha portato la donna lontano, almeno fisicamente, dal poeta. Questo tema del Redentore, asse portante della lirica con il suo potente crescendo, è ripreso nella seconda parte: dopo un'allusione all'episodio evangelico di Zaccheo («sicomoro») il «Volto insanguinato sul sudario» di Cristo torna come «maschera sul drappo bianco» ed «effigie di porpora» a guidare la missione di Iride, poi spiegata.

Siamo al "cuore" della lirica. Il poeta si rivolge alla donna con l'appellativo che dà il titolo al resto: «Iri del Canaan», Arcobaleno della Terra Promessa; luminoso, coloratissimo ponte tra la terra e il cielo; strada, dopo la tempesta, verso la salvezza. Ma perché la donna si è dileguata, ed è ora lontana dal poeta? Accostiamo le due perentorie risposte a distanza:

1) Perché l'opera tua (che della Sua / è una forma)

fiorisse in altre luci

2) *Perché l'opera Sua* (che nella tua / si trasforma)

dev'essere continuata.

Evidentemente è la struttura di iterazione più "variatio" che, nel ribadire un'idea (iterazione), ne modifica e approfondisce alcuni aspetti ("variatio"). Vediamoli:

1) la "variatio" più marcata è «fiorisse in altre luci» - «dev'esser continuata»: Iride ha dunque seguito il Crocifisso;

a) perché il suo annuncio si diffondesse nello spazio;

b) perché continuasse nel tempo.

2) Meno evidente ma teologicamente forse ancor più significativa è la "variatio" contenuta in parentesi e retoricamente sottolineata dal chiasmo «tua Sua - Sua tua»: l'accento passa dal punto di vista ascendente (Iride che riconosce il proprio lavoro come «una forma» della presenza del divino sulla terra) a quello discendente (è il divino che prende l'iniziativa di far coincidere il proprio volto con quello di Iride e attraverso lei rendersi incontrabile); potremmo dire che l'accento passa dalla generosità personale alla più vincolante obbedienza di fronte a una evidenza.

3) La "variatio" grafica, nel passaggio dal "tondo" al "corsivo", accorgimento con cui Montale evidenzia i termini decisivi, rende ancor più perentoria questa conclusione.

La primavera hitleriana (Ancora "Clizia")

Quasi tutta l'ultima parte della *Bufera*, dopo *Iride*, vive nell'orbita di questa lirica.

La successiva *Nella serra* ne dice, in un contesto ancora onirico e nella ripresa di «solari» lontani testi come *I limoni* o *Riviere*, i benefici effetti sul poeta: «Rapito e leggero ero intriso / di te, la sua forma era il mio / respiro nascosto, il tuo viso / nel mio si fondeva, e l'oscuro // pensiero di Dio discendeva / sui pochi viventi, tra suoni / celesti e infantili tamburi / e globi sospesi di fulmini // su me, su te, sui limoni ... ».

Quindi *L'orto* sviluppa il tema drammatico di *Iride*: la «notte del mondo» è adesso chiamata «L'ora della tortura e dei lamenti / che s'abbatté sul mondo», «il dì dell'Ira che più volte il gallo / annunciò agli spergiuri» (si noti anche qui l'allusione evangelica); Iride, qui connotata come «messenger prediletta dal mio Dio» e come «anima indivisa» (cfr. *Riviere*) è ormai un tutt'uno col poeta: «membra che distinguo a stento dalle mie». Nella certezza della Provvidenza divina i due mezzi anelli si potrebbero congiungere, il simbolo si ricomporrebbe: «Se la forza / che guida il disco *di già inciso* fosse / un'altra, certo il tuo destino al mio / congiunto mostrerebbe un solco solo». È con la successiva *La primavera hitleriana* che Iride-Irma Brandeis assume il definitivo nome di Clizia, adottato poi retroattivamente dal poeta anche negli autocommenti relativi a *Le Occasioni*.

Nella mitologia greca, come spiega il Contini «Clizia figlia dell'Oceano ed amante del Sole, avendo per la sua gelosia provocato la morte di Leucotoe, fu dal Sole abbandonata e si trasformò in eliotropo o girasole». Clizia è dunque il girasole: l'emblema della vita terrena tutta protesa verso la luce. Così incontriamo «Clizia» in *La primavera hitleriana*. In esergo, tra il titolo e il testo, Montale riporta il primo verso di un sonetto di Dante riferito a lei: «Né quella ch'a veder lo sol si gira ... ». La poesia si apre, dopo una strofa preparatoria in cui le «falene

impazzite» simboleggiano la follia collettiva, con la descrizione dell'occasione della lirica: è in visita a Firenze nel '36 Hitler, «messo infernale / tra un alalà di scherani», i suoi sgherri, in una città ornata a festa con «croci a uncino», dunque connivente, ove «più nessuno è incolpevole». «Tutto per nulla, dunque?» si chiede il poeta, riferendosi alla dolorosa eppure necessaria separazione tra sé e la donna perché questa potesse seguire la sua vocazione e compiacere la sua missione redentiva del male; «tutto arso?» Riti religiosi («le candele ... »), gli «addii» fra i due, i simbolici «eliotropi», i girasoli, ovvero Clizia stessa con la sua tensione verso Dio: tutto inutile? La domanda retorica trova già risposta nella parentesi posta nel cuore di questa strofa: un evento luminoso e prezioso («gemina») un giorno attraversò l'aria e fece piovere «sui ghiacci» del mondo i sette arcangeli che, secondo la Bibbia (Tobia 12, 15) stanno davanti alla gloria del Signore, ed in particolare i tre che il testo sacro nomina: Raffaele che, proprio nel libro di Tobia 8, 3, insegue e incatena il demonio; Michele che, nella Apocalisse 11, 8-18, sconfigge nel cielo gli angeli ribelli e li precipita in terra ove Satana continua a far guerra alla «Donna» ed alla sua progenie (i cristiani); infine Gabriele l'angelo dell'incarnazione del Verbo. Proprio in questi arcangeli è per Montale «la semina / dell'avvenire»: la speranza di pace vera per il futuro.

Quaderno di quattro anni

Due destini

Come Beatrice con Dante, così Clizia accompagna ancora a lungo il viaggio del poeta che, ancora nella *Bufera* «adora» in lei «le stime del tuo Sposo» (l'allusione alle mistiche nozze tra la donna e il Cristo sono evidenti) in *L'ombra della magnolia*. E con l'altro nome, «iride», la ritroviamo in *L'anguilla* («freccia d'Amore in terra /... iride breve») e in *Piccolo testamento*: «Solo quest'iride posso / lasciarti a testimonianza / d'una fede che fu combattuta... ». Compare poi esplicitamente in moltissime liriche degli ultimi libri di Montale. Una di queste, intitolata A.C. e datata 1978, esordisce con la proclamazione: «Ho tanta fede in te», e così si chiude: «Ho tanta fede che mi brucia; certo / chi mi vedrà dirà è un uomo di cenere / senz'accorgersi ch'era una rinascita».

La brevissima lirica che andiamo ora a leggere, *Due destini*, è del '73 e fa parte del *Quaderno di quattro anni*. Accanto a Clizia incontriamo Celia, personaggio della commedia *Cocktail Party* di Eliot, «che il medico delle anime esorta a "fare la sua scelta", avviandola all'azione benefica, all'apostolato - come ci avverte Montale - crocefissa viva e divorata dalle formiche è morta in un villaggio di negri presso i quali ella si era recata come missionaria e infermiera». Analogò il destino di Clizia, «consumata» da quel Dio di cui è «una forma» (*Iride*). Così entrambe nella donazione della propria esistenza, concepita come missione, «sanno», conoscono la profondità essenziale della vita.