



INTRODUZIONE À SATURA*

Résumé : *Satura* introduit la coupure la plus importante dans l'œuvre poétique de Montale. Parmi les composantes principales qui forment la nouveauté de ce livre, on peut citer : l'emploi de la poésie comico-satirique et, par conséquent, d'une langue bien plus mélangée que celle du 'premier' Montale (des *Ossi di seppia* aux *Occasioni*) ; l'irruption dans la poésie des thèmes et d'une langue propres à la prose de Montale journaliste (le sens de l'histoire, le temps, Dieu, le langage, etc.) ; le pluristylisme, qui introduit plusieurs registres nouveaux dans le langage poétique de Montale, du style comique à un style noble inédit, en passant par les divers niveaux d'une sorte de poésie-prose. Une des nouveautés fondamentales de *Satura*, à savoir la révolution stylistique, peut être donc résumée par les mots de Montale : « une poésie qui tend à la prose et qui en même temps la refuse ».

Riassunto : *Satura* costituisce la scansione fondamentale nella carriera poetica montaliana. Tra le componenti che definiscono la novità del quarto libro, si possono citare : l'adozione della poesia comico-satirica e conseguentemente di una lingua assai più mescolata di quella del 'primo' Montale (dagli *Ossi di seppia* alle *Occasioni*) ; l'irruzione in poesia di temi e lingua tipici della prosa del Montale giornalista (il senso della storia, il tempo, Dio, Il linguaggio etc.) ; il pluristilismo, che introduce nel linguaggio poetico montaliano diversi nuovi registri (dallo stile comico a un inedito stile sublime, passando per diversi stadi di una sorta di prosa-poesia). Una delle novità fondamentali di *Satura*, cioè la rivoluzione stilistica, può quindi essere riassunta dalle parole dello stesso Montale : « una poesia che tende alla prosa e allo stesso tempo la rifiuta ».





Quelques anticipations de la poétique de *Satura*

Satura marque un tournant révolutionnaire dans la carrière poétique montalienne puisque l'œuvre y introduit une coupure nette en deux grandes périodes, phénomène sans précédents au cours du XX^e siècle italien ; ces deux périodes peuvent à leur tour être subdivisées, mais la scansion essentielle reste celle qu'établit *Satura*. Tout ceci engendre des conséquences décisives pour la critique montalienne et pour le canon même de la poésie contemporaine¹. L'importance de ce tournant doit bien entendu être mesurée à partir des textes, mais pour mieux en comprendre la genèse il convient d'abord de considérer le développement des idées montaliennes au sujet de la poésie au cours des vingt années environ qui séparent *La Bufera* du quatrième livre².

En 1952, Montale écrit : « solo gli isolati parlano, solo gli isolati comunicano ; gli altri, — gli uomini della comunicazione di massa — ripetono, fanno eco »³. L'affirmation naît de l'assurance que même dans la société de masse peuvent survivre de vrais artistes, ceux qui « fanno sentire, attraverso la loro voce isolata, un'eco del fatale isolamento di ognuno di noi ». Sur cette assurance se fonde également la prévision de deux formes d'art dans cette civilisation, l'une « utilitaria e quasi sportiva per le grandi masse », l'autre, « un'arte vera e propria, non troppo diversa dall'arte del passato e non facilmente riconducibile a cliché ». Mais déjà quelques années plus tard, rien ne reste de ces prévisions. L'art pour les masses a gagné, tandis que celui des artistes et des avant-gardes (du reste les deux formes naissent d'une même industrie culturelle)⁴ a acquis des caractéristiques et des idéaux d'asémantisme incompatibles avec la poésie, art de la parole et donc « inguaribilmente semantica »⁵. Les poètes plus jeunes se sont parfaitement pliés au chantage des arts visuels (et non plus figuratifs) et de la musique atonale (« chi vuol sommergere la poesia nel pentolone delle arti vuol proprio colpire la pretesa che l'arte della parola ha di significare »)⁶ ; le résultat en est la volontaire incom-

1. R. Luperini, « Montale e il canone poetico del Novecento italiano », in *Montale e il canone poetico del Novecento*, sous la direction de M. A. Grignani e R. Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 362-368. Cf. aussi l'excellent chapitre de Luperini sur *Satura* dans *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 195-232.

2. On utilise la reconstruction de G. Mazzoni, « *Satura* e la poesia del secondo Novecento », *Rivista di letteratura italiana*, XI, 1993, p. 177-193. Sur l'idéologie montalienne des années 1950 cf. U. Carpi, *Montale dopo il fascismo. Dalla Bufera a Satura*, Padova, Liviana, 1971, p. 21-72.

3. *La solitudine dell'artista*, 1952, *SM 2*, p. 56.

4. *Odradek*, 1959, *SM 2*, p. 126.

5. *Odradek*, 1959, *SM 2*, p. 126.

6. *Opere aperte*, 1962, *SM 2*, p. 209.





préhensibilité : « la poesia nuovissima si rivolge più all'occhio che all'orecchio ». Quant aux contenus, « i nuovi poeti sono 'inclusivi', 'proiettivi' sono quel che sono, ma si trovano d'accordo nel rifiutare quei contenuti lirici per eccellenza »⁷. Le bilan, au milieu des années 1960, est donc renversé : puisque, dans l'âge de la « ragione a rimorchio » (d'après un texte de 1964, dans *Auto da fé*), la communication caractéristique au moyen de la parole poétique est menacée, et que les grandes personnalités, ainsi que la critique capable de comprendre et de juger le nouvelle poésie asémantique, ont disparu « nel tempo della velocità e del consumo », « se non può dirsi con certezza che muoia la poesia, sembra inevitabile che mutino del tutto i connotati di quello strano individuo che in altri tempi era designato con nome di Poeta »⁸.

Un tel enregistrement désolé de la crise irréversible d'une poétique et d'une poésie 'humanistes' dont le *grande stile*⁹, des derniers *Ossi* à la *Bufera*, avait été le fruit suprême (même chronologiquement), nous aide à mieux comprendre le silence poétique de Montale après 1956 ; silence réel puisque contrairement au passé, il n'écrit plus de vers jusqu'en 1964 (avec l'exception fondamentale de *Botta e risposta*, en 1962). Et si l'intervalle entre *La Bufera* et *Satura*, long de quinze ans, est d'une durée habituelle dans la scansion des livres montaliens, la chronologie et le rythme créatif du quatrième livre, composé pour une grande part de textes écrits entre 1968 et 1969, seront absolument nouveaux. Les prémisses de cette reprise se trouvent dans quelques lectures montaliennes des années 1960 : deux auteurs de la génération dite " du milieu ", Sereni et Risi, ainsi que dans la poésie satirique¹⁰.

Les deux découvertes sont presque simultanées : la critique de *Gli strumenti umani* de Sereni remonte à 1965, la connaissance de l'anthologie *Poesia satirica dell'Italia d'oggi* (éditée par Cesare Vivaldi) à 1964, et la critique d'un ouvrage de l'auteur le plus significatif de cette tendance, Nelo Risi, date de 1965 (il s'agit de *Dentro la sostanza*). Les deux critiques contiennent des idées assez remarquables notamment par la précision avec laquelle elles seront réalisées quelques années plus tard dans *Satura*, bien que les résultats, au niveau textuel, soient loin de ce point de départ. La poésie de Sereni répond à la « presunta poesia altra » qu'est la « cosciente antipoesia » des avant-

7. *Si parla poco dei poeti*, 1965, SM 2, p. 336.

8. *Si parla poco dei poeti*, p. 337.

9. Sur le 'grande stile' et la poésie contemporaine cf. G. L. Beccaria, « 'Grande stile' e poesia del Novecento » (1983-1984), in *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, p. 19-34, et P. V. Mengaldo, « Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici » (1983), in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 7-26.

10. G. Mazzoni, *op. cit.*, p. 192-198.





gardistes, puisqu'elle crée des « forme complesse nelle quali i significati s'intracciano o si sovrappongono come accade in quel dormiveglia che è la vita dell'uomo del nostro tempo, ridotto alla condizione di oggetto degli altri e di se stesso ». Ainsi *Gli strumenti umani* ne sont « né un canzoniere né un racconto verseggiato, ma una serie di soliloqui o di appelli o di constatazioni che hanno un tema unico : la prigionia dell'uomo d'oggi e gli spiragli che si aprono in questa prigionia ». Quant à la forme, le livre adopte un « polimetro [...] che riesce a felpare e interiorizzare al massimo il suono senza portare al decorso totalmente orizzontale della prosa », c'est-à-dire « non un verso del tutto libero », ni une prose, car il se fonde sur un « succedersi di varî livelli stilistici, unica ma efficace sostituzione di quella che fu nella lirica l'alternanza di modi 'maggiori' e 'minori' ». Sereni est « un poeta che [...] trova sempre più insopportabile la qualifica di poeta ». Il vit « sul rovescio della poesia », laquelle « dovrebbe logicamente tendere al mutismo » et « è pur costretta a parlare » ; et « lo fa con un procedimento accumulativo, inglobando e stratificando paesaggi e fatti reali, private inquietudini e minimi eventi quotidiani, senza dimenticare che nel paesaggio dell'uomo strumentalizzato l'officina e la macchina sostituiscono il già obbligatorio fondale della natura », en adoptant un « linguaggio [...] dimesso, colloquiale pur consentendo parole tecniche, allitterazioni interne e rapide interiezioni [...]. A volte anche un semplice *Mah !* ha valore di clausola musicale : è suono ed è insieme una somma di significati »¹¹.

D'autre part, la poésie de Risi « aspira alla tensione, alla semplificazione del mezzo espressivo e alla nuda sostanza di un sentimento che non è mai distaccato dalla riflessione ». Risi « non rifiuta affatto la sua natura e la sua formazione di uomo colto [...] ma fa i conti con un tempo arido, con una stagione in cui tutto sembra detto ; fa i conti con l'enorme anonimato in cui tutti viviamo, con la condizione storica dell'uomo formica che sembra la tragica novità di oggi e di domani e forse è antica quanto l'uomo, contraddetta solo da pochi secoli di 'progresso' che nulla fa credere univoco e inarrestabile » ; le résultat est une poésie « tutta nutrita di [...] virile pessimismo esistenziale », d'un artiste qui n'est pas « engagé nell'accezione ordinaria del termine » (distinction essentielle pour Montale), en résumé une « quasi poesia » qui « somiglia stranamente a quella che fu e forse resta la poesia di sempre »¹². Ces citations, lues rétrospectivement, prophétisent des orientations thématiques et formelles desquelles s'inspirera la poésie de *Satura*, si éloignée de la poésie 'tragique' (dans l'acception stylistique du terme), sublime, et du *grande*

11. *Strumenti umani*, 1965, SM, p. 2751-2753.

12. *L'enorme anonimato in cui tutti viviamo*, 1966, SM, p. 2770-2771.





stile, bref du classicisme extrêmement original des recueils précédents¹³. Il n'est donc pas contradictoire de voir, tant dans la critique de Sereni, que dans celle de Risi, une sorte de document sur la naissance de la poésie de *Satura* (surtout de la section homonyme du livre)¹⁴.

On comprend ainsi pourquoi, dans le bilan de 1965 cité ci-dessus, l'éreintement de la « *poesia nuovissima* » épargne la satire — « Non manca la satira, che è l'elemento più persuasivo. (E magari sorgesse un moderno Giovenale) »¹⁵ — concession qui renverse le refus, en 1957, d'une telle poésie¹⁶. En outre en 1969 un bref panorama des formes possibles de survie de la poésie déclare dès le titre : « *Resta la vena della satira* » ; et plus loin : « *Resta invece largo spazio per la poesia satirica. Ma [sic] abbiamo non pochi esempi e qualche buon modello. Io stesso mi sono provato in questa direzione* »¹⁷ ; mais il s'agit, à cette date (29 juin 1969), d'une déclaration *post factum*, puisque Montale a déjà écrit pratiquement tous les textes qui entreront dans le nouveau livre.

De Botta e risposta à Satura : Botta e risposta

Satura fut d'abord le titre d'une plaquette nuptiale publiée en 1962, qui comprenait cinq textes, presque tous inédits et remontant aux années 1920, sauf *Ventaglio per S.F.* (Sandra Faggioli, l'épouse ; c'est un petit « *epitalamio sui generis*¹⁸ ») et *Botta e risposta*, le seul qui entrera (avec le titre *Botta e risposta I*) dans le quatrième recueil montalien. Environ dix ans plus tard, en 1971, Montale publie *Satura*. Le titre latin présente au moins deux sens fondamentaux pour la compréhension du livre : 'miscellanées' (acception spécifiquement littéraire, pour indiquer un mélange de textes, de genres et de sujets différents), bien entendu le seul pertinent pour la plaquette de 1962, et 'poésie satirique', « *satura* » étant le terme archaïque pour « *satyra* ». En passant, remarquons que, grâce à l'utilisation de l'archaïsme, l'étymologie commune

13. Sur ce sujet cf. maintenant l'enquête systématique de G. Simonetti, « Il sistema delle *Occasioni* », *Allegoria*, 29-30, 1998, p. 115-155.

14. Cf. respectivement R. Luperini, *op. cit.*, p. 201 (et en partie G. Lonardi, « L'altra madre », in *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale*, Milano, Librex, 1983, p. 264) et G. Mazzoni, *op. cit.*, p. 198-207.

15. *Si parla poco dei poeti*, cit.

16. G. Mazzoni, *op. cit.*, p. 191-192.

17. *Resta la vena della satira*, 1969, *SM*, p. 2927.

18. M. A. Grignani, « *Satura* : da miscellanea a libro » (1980), in *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo, 1987, p. 118.





aux deux sens est soulignée deux fois, car 'variété, miscellanées' est également l'étymologie de la satire latine archaïque, caractérisée par la variété des textes et des genres, poésie et prose. Enfin, le titre, contrairement aux recueils précédents, ne renvoie pas aux contenus. Il est beaucoup moins thématique et plus rhématique (comme dirait Genette), c'est-à-dire plus informatif sur le genre et la forme du livre¹⁹, en signalant ainsi deux nouveautés primaires du quatrième Montale.

Le volume présente des textes écrits entre 1961 (*Botta e risposta I*) et 1969, mais la plupart remontent à 1968-1969. L'organisation en sections suit la chronologie des textes. La seule exception, importante, est constituée par le texte d'ouverture, *Il Tu* (de 1968). C'est un authentique prologue *in limine* (les caractères italiques le mettent en évidence), autrement dit un signal de forte continuité avec les *Ossi* et les *Occasioni*, et par conséquent avec l'architecture ordonnée d'un 'livre' au sens fort du mot. Le fait que ce texte soit placé en tête d'un ouvrage intitulé au contraire *Satura* ne constitue que la première des nombreuses duplicités qui forment la structure de l'ouvrage. En outre l'absolue nouveauté du thème, métalittéraire, et de la forme 'prosaique', s'oppose à l'usage montalien du prologue : il suffit de citer l'*incipit* pour mesurer le choc éprouvé par le lecteur, prévu par Montale :

I critici ripetono,
da me depistati,
che il mio *tu* è un istituto.
Senza questa mia colpa avrebbero saputo
che in me tanti sono uno, anche se appaiono
moltiplicati dagli specchi [...].

Ensuite vient *Botta e risposta I* (le numéro d'ordre est désormais nécessaire pour le distinguer des deux autres textes homonymes), daté 1961 dans l'index. Il s'agit d'une *factio* épistolaire entre une « elle » non identifiée, mais lectrice-solidaire, et Montale lui-même, derrière le masque on ne peut plus révélateur de son *alter ego* des *Ossi*, Arsenio. Au début du poème, « elle » l'invite à « *sospendere / l'epoché* » (suspendre la suspension du jugement : l'hellénisme philosophique déjà propre au scepticisme était alors divulgué, dans une acception partiellement différente, par la phénoménologie), c'est-à-dire qu'elle le pousse vers l'engagement au sens le plus large du terme, vers le jugement, et vers une prise de position explicite sur le monde actuel. Il y

19. G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 78-85.





a, dans cet encouragement, un écho de l'insistance sur l'engagement politico-social de l'artiste typique des années 1950. Arsenio-Montale répond de façon indirecte mais définitive, par un bilan autobiographique qui est aussi historique, une reconstruction du fascisme et de l'après-fascisme au moyen d'une allégorie de style dantesque (sa « prigionia » dans les « stalle di Augia »²⁰, jusqu'à la chute de Mussolini et à la libération). Mais la conclusion est qu'entre la « prigionia » et le « dopo », entre le fascisme et la république, il n'y a pas de différence substantielle ; le présent est encore boue et fumier, « nuova palta », et ses hommes ne sont pas des « veri uomini vivi », mais des « formiconi » (peut-être avec une allusion aux hommes-fourmis de la société de masse). Arsenio ne peut donc pas « spiegare le vele », ainsi qu'« elle » le voudrait, à cause d'une double impossibilité *a parte obiecti* (la « nuova palta ») et *a parte subiecti* (« non può nascere l'aquila / dal topo »).

Contrairement au *Tu, Botta e risposta I* est caractérisée par une dualité thématique et formelle. D'une part, dans la *risposta* elle rappelle la poésie 'tragique' de la *Bufera*, par son décor (la prison), par l'imagerie dégradée et infernale de la cuisine et par le style soutenu (malgré le référent on ne peut plus vil) et la métrique (hendécasyllabes et septenaires, tous deux majoritaires et canoniques), qui est encore celle du *Sogno del prigioniero*, le texte conclusif de *La bufera*. Ce n'est pas par hasard que, dans la traduction française intégrale de l'œuvre poétique montalienne, parue en 1966 chez Gallimard, *Botta e risposta I* soit devenue la troisième et dernière des *Conclusioni provvisorie* en fin de volume. D'autre part, ce texte contient aussi les éléments révolutionnaires de *Satura* : dans la *botta*, tout d'abord, on remarque l'adoption explicite de la part de Montale de son *senhal* le plus célèbre, le discours entièrement biographique et métalittéraire, joué cartes sur table, le fausset linguistique et stylistique qui parodie le langage noble, et le mélange avec la terminologie philosophique à la mode (« sospendere / l'epoché », avec un calembour étymologique). Mais c'est surtout dans la *risposta* que ces éléments ressortent : l'autobiographie poétique, encore plus explicite, la retranscription des mythes du passé (en premier lieu Clizia) d'un point de vue familier, le bilan final, historique aussi bien que personnel, avec l'acceptation définitive de l'identité

20. Il s'agit, d'après le mythe grec, des étables pleines du fumier des milliers de bœufs du roi Augias nettoyées par Hercule, qui dévia le cours du fleuve Alphée ; elles représentent l'Italie fasciste (Augias est ce « Lui » qui « non fu mai veduto », à l'identité ambiguë, peut-être un Dieu maître insoucieux de son monde, comme Augias, tandis que son royaume est une sorte de ville-bourbier infernale dans les mains d'un régime militaire).





de « topo »²¹. Toutefois, les deux textes forment un dyptique introductif, non seulement parce qu'ils sont tous les deux des autoportraits (littéraire et non historique pour le premier, historique pour le second), mais encore parce qu'ils annoncent les thèmes conducteurs et les constantes idéologiques et figuratives du livre : l'entrée en scène d'un 'je' coïncidant de façon explicite avec l'image biographique de l'auteur, la reprise anecdotique et prosaïque des personnages et des motifs de la poésie 'tragique', la vision de l'histoire passée et présente en termes de cuisine et d'égouts, la retranscription gastronomique et fécale de la réalité²², en résumé une poésie 'comique' — dans l'acception médiévale (et dantesque) du terme — et satirique.

De Botta e risposta a Satura : Xenia

La section suivante comprend les *Xenia*, vingt-huit textes divisés en deux groupes de 14, écrits entre avril 1964 et novembre 1967. Le titre provient lui aussi de la littérature latine (littéralement 'dons pour l'invité'), et se trouve en tête des *Epigrammes* de Martial : les *xenia* étaient des petits mots en vers joints aux cadeaux envoyés à l'invité ; chez Montale ce sont des hommages posthumes adressés à une morte, sa femme, Drusilla Tanzi, surnommée par ses proches Mosca, décédée en 1963.

Par rapport au *canzoniere* d'amour précédent, les *Mottetti*, les *Xenia* ne gardent qu'un trait fondamental, le plus évident, c'est-à-dire la forme allocutive du discours (sauf dans I 4). Toutes les autres caractéristiques sont autant de nouveautés :

— l'origine biographique et la formalisation psychologique : il ne s'agit pas (contrairement aux *Mottetti*) d'un *canzoniere in absentia*, mais d'un *canzoniere in morte* ; le réalisme censorial qui y règne, autrement dit l'acceptation du principe de réalité, interdit les réapparitions oniriques ou réelles

21. Sur *Botta e risposta I*, cf. F. Croce, « L'ultimo Montale. I. Le conclusioni provvisorie », *La rassegna della letteratura italiana*, LXXVII, 1973, p. 300-310 ; U. Carpi, *op. cit.*, p. 131-136 (deux interprétations opposées de l'idéologie du texte) ; A. Jacomuzzi, « Le stalle di Augia », in *La poesia di Montale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 58-91 ; M. Martelli, *Il rovescio della poesia*, Milano, Longanesi, 1972 (très riche en ce qui concerne les éclaircissements ponctuels, mais plus discutables quant à l'interprétation allégorique générale).

22. Sur ces aspects de *Satura* cf. A. Zanzotto, « Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia) » (1966), in *Fantasia di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, p. 24-38 (mais cf. aussi les autres écrits sur *Satura*) et G. Gramigna, « Il pâté degli iddii pestilenziali », in *La poesia di Eugenio Montale*, sous la direction de S. Campailla et C. F. Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984, p. 511-518.





et les entrevues *post mortem*. Il en découle un monologue singulier à la deuxième personne, adressé à une absente qui ne peut plus répondre.

— Les thèmes, les modes et les temps du discours : la perte irrémédiable qui au début (I, 1-3) ne permet que la plainte élégiaque, voix d'un deuil sans issues dans le futur (jusqu'à des effets pathétiques, garantis cependant par une formulation impitoyable : » [...] *Ma è ridicolo / pensare che tu avessi ancora labbra* », I 2)²³, engendre rapidement l'optique rétrospective et célébrative dominante. La seule façon de reprendre possession de la vie vécue avec Mosca est de l'évoquer de nouveau. La réévocation ponctuelle de cette vie ne fait pas du passé l'objet d'une élegie, mais l'occasion d'un jugement sur la défunte. Il s'ensuit que presque chaque texte présente un noyau narratif (un épisode ou une scène habituelle) joint à un jugement, implicite ou explicite, sur elle.

— Les contenus de la célébration : dans la mythologie montalienne du féminin, Mosca « *povero insetto che ali / aveva solo nella fantasia* », « *per gli altri [...] insetto miope, / smarrito nel blabla / dell'alta società* » (I 1, 2, 5), est aux antipodes de Clizia des *Nuove stanze* et de ses « *occhi d'acciaio* ». Pourtant sa réelle supériorité sur les autres (et sur Montale) est indiscutable. Etant (entre autres) myope voyante (II 5 : « *le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate / erano le tue* »), Mosca est l'incarnation d'une coïncidence paradoxale des contraires. Sa sagesse, célébrée dans I 14, est également paradoxale : la *coincidentia oppositorum* est *quidditas* de Mosca et de sa supériorité cognitive, clef de lecture de son existence et leçon que Montale reprend d'elle²⁴, pour se défendre de l'opinion des succubes de la réalité apparente :

Tu sola sapevi che il moto
non è diverso dalla stasi,
che il vuoto è il pieno e il sereno
è la più diffusa delle nubi. [...]
Così meglio intendo il tuo lungo viaggio
imprigionata tra le bende e i gessi ». [I, 14]

L'épilogue de la deuxième série et donc des *Xenia* ajoutera à cette supériorité cognitive une sagesse éthique et pratique que Montale déclare avoir reçue en héritage de la part de sa femme :

23. « [...] *Ma è ridicolo / pensare che tu avessi ancora labbra.* » (I, 2) ; cf. F. Croce, « *L'ultimo Montale. II. Gli Xenia* », *La rassegna della letteratura italiana*, LXXVIII, p. 384-386 et 390 pour les *xenia* 'pathétiques'.





Non torba m'ha assediato [l'inondation de novembre 1966] ma gli eventi

di una realtà incredibile e mai creduta.

Di fronte ad essi il tuo coraggio è stato

il primo dei tuoi prestiti, e forse non l'hai saputo ». [II 14]

Ainsi la célébration est-elle complète.

— Organisation structurale et thématique des textes : bien que, par leur origine, les *Xenia* se plient à un devoir de vérité, ils ne sont pas un journal de souvenirs (en premier lieu la chronologie des textes est normalement bouleversée). Ils sont plutôt un petit *canzoniere* bipartite (où la deuxième partie se modèle sur la première), organisé suivant une architecture évidente, qui prévoit des axes de développement narratifs. Le plus important est peut-être la progression de l'échec initial dû à la séparation de Mosca, en passant par le rétablissement du contact par d'autres moyens (I 18) jusqu'au triomphe de la réévocation qui la ramène au 'moi' « non più forma ma essenza » (I 14). Cette architecture prévoit aussi des correspondances formelles, des reprises et des thèmes conducteurs dans les deux sections : par exemple, les textes les plus longs au début et à la fin et les épigrammes brefs au centre, les deux épilogues, le dyptique de II 6 et 8, le thème commun à I 13 et II 13, et, quant aux thèmes récurrents, la myopie voyante de Mosca dans I 15, II 5, 9, 12, ses éclats de rire irrésistibles et démystificateurs dans I 10 et II 11. Chaque épisode est donc inséré dans un réseau de rappels et d'insistances thématiques, traité (ici également) non à la façon d'un journal mais accompagné de métaphores et de références allusives qui soutiennent la réévocation (par exemple la vie-voyage de I 14 et II 15, les jugements conclusifs, presque une morale de l'histoire, dans II 1, 4, 5, 9, 12). En gagnant une force symbolique ultérieure, ces épisodes deviennent des sortes d'*exempla* de la vie de Mosca.

— Langue, style et métrique : ainsi qu'à d'autres niveaux, la prose linguistique et stylistique de *Xenia* est, et exprime, elle aussi, un paradoxe. Le premier *xenion* est caractérisé par une pauvreté familière et décidément prosaïque (mais non pas dans la métrique, qui est presque toujours régulière) :

Caro piccolo insetto
che chiamavano mosca non so perché,
stasera quasi al buio
mentre leggevo il Deuteroisaia,
sei ricomparsa accanto a me,
ma non avevi occhiali,
non potevi vedermi
né potevo io senza quel luccichio
riconoscere te nella foschia. [I 1]





Toutefois, dans la quasi-totalité des *Xenia*, la langue et le style visent à un plurilinguisme qui mélange des expressions familières, des citations issues de la langue parlée, mais aussi des termes techniques et des termes conceptuels abstraits, des définitions métaphoriques raccourcies. Le lexique est encore limité par rapport à *Satura I e II*, mais déjà très éloigné du style 'tragique' *stricto sensu* de la *Bufera*, aussi bien que des tons plus familiers de quelques *Flashes e dediche* de ce livre (*Sul Llobregat, Dal treno*) qui pourtant l'annoncent partiellement. Le niveau lexical exhibe lui aussi la prose apparente de la vie et du caractère de Mosca, mais en même temps il dévoile une substance bien différente ; c'est pourquoi la définition épigraphique de Gianfranco Contini pour les *Xenia*, « realtà quotidiana fulminata in un linguaggio quotidiano »²⁵, est aussi efficace que suggestive. De même, la métrique et en général l'élaboration phonique dissimulent une trame allitérante éloignée d'une poésie 'prosaïque' (par exemple dans les textes brefs)²⁶. La fréquence, bien qu'inférieure par rapport à la *Bufera*, des septenaires, des hendécasyllabes et des doubles septenaires, la constance de la rime en fin de texte, la fonction stratégique (rythmique et pararimique) des mots proparoxytons internes ou en fin de vers prouvent que les *Xenia* ne coupent pas les ponts avec quelques-unes des constantes principales de la métrique montaliennne. Autrement dit, la 'main' qui est à l'origine d'un vers avec trois mots proparoxytons comme « una camera 'singola' (non amano) » (I 3), est la même que celle qui a composé « I turbini sollevano la polvere » du début d'*Arsenio (Ossi di seppia)*. D'autre part la nouveauté par rapport à la *Bufera* réside dans les correctifs (langue beaucoup plus prosaïque, sans parler des thèmes 'familiers') et dans les procédés de dissimulation auxquels est soumis l'*usus* métrique montalien ; de sorte que l'on peut appliquer déjà aux *Xenia* la remarque de Pier Vincenzo Mengaldo à propos de *Satura* en entier : c'est le chant qui est châtié, et non la métrique²⁷.

Enfin, le renoncement au style soutenu n'engendre pas un art, pour ainsi dire, pauvre, mais seulement une simulation de cet art (et les tendances manifestées dans les corrections, étudiées par Maria Antonietta Grignani, le con-

24. Ou plutôt du personnage construit à partir d'elle dans les *Xenia*, qui naissent aussi, psychologiquement, d'un dédommagement posthume: R. Luperini, *op. cit.*, p. 197 et 217.

25. G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 814.

26. Pour une documentation riche, cf. S. Agosti, *Il testo poetico*, Milan, Rizzoli, 1972, p. 201-207 (quelques exemples sont discutables, mais la tendance est juste).

27. P. V. Mengaldo, « Primi appunti su *Satura* » (1972), in *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Borlinghieri, 1996, p. 316-317.





firment)²⁸. C'est aussi pour cette raison que les *Xenia* constituent, bien plus que *Botta e risposta I*, un pont entre *La bufera* et le cœur de *Satura*, c'est-à-dire les deux sections homonymes. Celles-ci en reçoivent un double héritage, thématique et formel, dont il faut tenir compte :

— la 'philosophie' antidialectique de la *coincidentia oppositorum*, c'est-à-dire l'essence de la sagesse de Mosca que le 'je' fait sien et utilise pour s'orienter dans le monde des apparences sans se faire piéger, et pour démystifier la présomption des certitudes idéologiques dominantes²⁹. L'« ottica essenzialmente dualistica » du premier Montale (fondée sur des antithèses telles que nécessité-miracle dans les *Ossi*, « amore di donna barbute » - « Amore » de Clizia dans l'*Elegia di Pico Farnese* etc.), encore dominante dans l'opposition finale entre l'aigle et la souris dans *Botta e risposta I*, fait place à une « rappresentazione del mondo come complementarità, come convivenza degli opposti » (Angelo Jacomuzzi)³⁰. Ce passage révolutionnaire, qui est à la base du tournant de *Satura*, est défini comme un « prestito » (I 14) de Mosca, et cette définition ne fait que souligner ultérieurement le lien profond qui lie Mosca au recueil.

— Le plurilinguisme et en général le mélange, lexical et métrique, d'éléments prosaïques, de matériaux et d'artifices plus raffinés mais non exhibés. Il suffit de parcourir, par exemple, le dernier *xenion* pour y repérer des emprunts qui acquièrent une fonction de métaphore (« il pack dei mobili »), des objets et des termes quotidiens (« qualche pennello / da barba, mille cianfrusaglie »), des effets expressifs rhétoriques et phoniques (« sotto un'atroce morsa / di nafta e di sterco »), une terminologie conceptuelle au service d'un discours de réflexion (« identità », « gli eventi / di una realtà incredibile e mai creduta »). Sans ces prémisses, l'expérience stylistique de *Satura*, qui les approfondira, serait inconcevable³¹.

28. Cette énumération renvoie à M. A. Grignani, « Storia di Xenia » (1974), in *Prologhi ed epiloghi*, cit., p. 85-115, et, pour les aspects philologiques, « Per una storia del testo di Xenia », *Studi di filologia italiana*, XXXII, 1974, p. 359-386. Cf. aussi S. Agosti, op. cit.

29. G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 198-202.

30. Cf. A. Jacomuzzi, « L'elogio della balbuzie : da Satura ai Diari », in *La poesia di Montale*, cit., p. 163-164.

31. Luigi Blasucci, dans ses leçons sur Montale à la Scuola Normale Superiore de Pisa (en 1991-1992), a insisté sur cette continuité.





Satura I et II

Par ses caractéristiques et par sa chronologie, le noyau central de *Satura* est composé (1968-1970) des deux sections homonymes. La première, qui est aussi la plus courte (14 textes, peut-être suivant le modèle des deux sections précédentes), est ordonnée de façon à mettre en relief la double nouveauté, thématique et formelle, de la poésie comico-satirique (d'où la compacité de cette partie sur les deux niveaux)³². Parmi les composantes principales de cette nouveauté l'on peut citer :

— la satire des philosophies et des lieux communs intellectuels triomphants, menée avec un style normalement comique poussé jusqu'à l'apparente gratuité du jeu rhétorique ; ce n'est pas un effet du hasard si ce jeu est plus poussé dans les textes qui ouvrent la section (*Gerarchie, Déconfiture non vuol dire che la crème caramel...*) et dans ceux qui la ferment (*Fanfara*) ;

— les instruments rhétoriques et stylistiques de la satire, par exemple l'imitation parodique (puis renversée) des structures logiques dominantes (*Gerarchie, Fanfara* avec sa longue « marcia trionfale » — d'après le titre initial — des idoles philosophiques et technologiques de la civilisation de masse), l'acceptation apparente du verbe optimiste de l'époque (l'apologue dans *In vetrina*), et la fiction palinodique qui exalte « il grande / paese di cuccagna ch'è il domani » (*Il raschino*, v. 6-7 : le modèle est la *Palinodia al marchese Gino Capponi* de Leopardi). Mais on relève aussi des formes de réquisitoire idéologique plus explicite et engagé : de la *disputatio* (*Dialogo*) à un discours polémique construit sur les arguments des adversaires et sur ceux de l'auteur (*A un gesuita moderno, Götterdämmerung*) ou à un discours entièrement gnomique et presque didactique, une succession de *sententiae* qui affirment la pensée montaliennne, souvent *via negationis* (surtout *La storia, La poesia I*) ;

— la richesse des déclarations explicites sur des thèmes généraux et des questions essentielles comme la civilisation, l'histoire, le temps, Dieu, la poésie, qui deviennent les objets privilégiés d'une poésie plus ou moins gnomique, spéculative et satirique, ainsi que le signale déjà la nouvelle formule des titres : un article défini suivi d'un substantif abstrait ou conceptuel (*La storia, La morte di Dio, La poesia, Le rime*) ;

— l'attaque contre la vision logique et hiérarchique du monde (*Gerarchie*, dont le titre originel était *Gerarchie dell'immanenza*), contre toute forme d'historicisme, qu'il soit issu de Hegel, de Marx ou de Benedetto Croce,

32. Cf. R. Luperini, *op. cit.*, p. 208-209.





postulant une évolution ou encore un sens dans l'histoire. Montale raille l'apologie aveugle des temps nouveaux (*Il raschino*), la théologie évolutionniste et providentielle adaptée aux besoins de l'homme, la vision du temps comme dimension pacifique de l'existence (*A un gesuita moderno* [Teilhard de Chardin]), et en général la confiance dans la présence d'un Dieu collaborateur actif des vicissitudes humaines (*La morte di Dio*), l'anthropocentrisme (*Götterdämmerung*), la dialectique et ses artifices conciliateurs qui expliquent le mal et justifient toujours la réalité. Ces objectifs polémiques sont tous réunis dans *Fanfara* : dans la question ironique finale (« tu dimmi / disingaggiato amico / a tutto questo / hai da fare obiezioni ? » ; le « disingaggiato amico » n'est autre que Montale lui-même), le poète confirme son refus de toute participation et de tout engagement idéologique envers l'immense arsenal de croyances de la société de masse (immensité suggérée par la longueur de l'énumération)³³ ;

— une langue et un style qui, pour être appropriés à une poésie à la fois comique et satirique, puisent largement dans la langue contemporaine et particulièrement dans les registres familiers et comiques : le lexique intellectuel, surtout celui qui est à la mode (*polis, totalizzante, la morte di Dio, noosfera, sistema ternario*, presque toute *Fanfara*), y compris les emprunts, les néologismes et les insertions de conversation cultivée (*ad abundantiam, in partibus, in pectore, marché aux puces* métaphorique), mais aussi le lexique familier, parfois comique (*pulce, paese di cuccagna, il balordo, la pelle mi si aggriccia*), et des sonorités très accusées (*paniccia, abbiamo ben grattato col raschino, le glosse degli scoliasti*) ; tout aussi importants, les champs métaphoriques familiers, comiques du point de vue stylistique, retranscrivent dans leurs termes des réalités conceptuelles éloignées (cette retranscription est un héritage de *Botta e risposta I*). C'est surtout le cas du champ métaphorique de la cuisine, employé pour l'histoire, la religion, la poésie (*La storia, La morte di Dio, A un gesuita moderno, La poesia*). Mais le véritable tissu connectif qui englobe ces extrêmes, c'est la langue quotidienne, la langue de la prose (à un niveau fondamentalement « colloquiale alto-borghese »)³⁴, sans trop d'écarts internes.

33. Sur l'anti-historicisme de Satura cf. les remarques de V. Di Benedetto, « Montale fra trascendenza e immanenza », *Otto/Novecento*, XVIII, 1994, p. 83-113.

34. F. Fortini, « Un posto di vacanza » (1972), in *Saggi italiani, tome 1*, Milano, Garzanti, 1987, p. 202.





Ce tissu, élaboré et utilisé déjà dans les *Xenia* (qui, du reste, ne s'y identifient pas), est particulièrement visible dans *Il raschino*, *In vetrina*, *Nel fumo*, *Le rime*. Cette irruption de la prose journalistique dans la poésie (au niveau thématique et linguistique) est un phénomène sans précédents chez Montale ; c'est justement ce qui représente l'un des éléments principaux du tournant de *Satura* (rappelons-nous que certains textes, même de *Satura I*, parurent en appendice à des articles sur le *Corriere della sera*)³⁵.

Enfin, la section *Satura II* est la plus longue du livre, celle qui répond le plus à la définition des 'miscellanées', par la grande variété des thèmes, des styles et des formes métriques. Cette variété ne semble pas obéir à une architecture ordonnée et globale ; cependant des indices clairs d'un projet ne manquent pas. Tout d'abord, *Botta e risposta II e III* reprennent *Botta e risposta I* et créent une succession régulière d'autoportraits au sein du livre. Ensuite, quelques textes peuvent être rapprochés par analogie de contenus (*Gli ultimi spari* et *Le revenant* pour Mosca, comme *Nel silenzio*, *Luci e colori* et *Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano...* ; *Divinità in incognito* et *L'angelo nero*, *L'Eufrate* et *L'Arno a Rovezzano* pour le titre et l'idée initiale). Un dernier exemple pourrait être sans doute le texte conclusif, *L'Altro*, qui est évidemment le pendant de *Il Tu*, par ses référents (les deux pôles du discours sur le thème de l'identité) et par des affinités rhétoriques (les deux poèmes se terminent avec une micro-allégorie ornithologique). C'est dans cette section que le nouveau clavier stylistique de *Satura* emploie tous ses moyens, de la parodie explicite (dans *Piove*, parodie de *La pioggia nel pineto* de D'Annunzio) jusqu'au style noble, mais avec des moyens inédits, dans *Gli uomini che si voltano* et *Dopo una fuga*.

Du point de vue de son architecture, *Satura* est pour ainsi dire un livre clos, encadré par un prologue (*Il Tu*) et un épilogue (*L'Altro*), et structuré en sections. Cependant, après les *Xenia*, dotés d'une architecture cohérente et autonome, viennent *Satura I* et *II*, sections qui ne semblent offrir d'autre principe d'organisation que le pur mélange, tenant ainsi la promesse présente dans le titre général du livre. D'autre part l'étude du processus éditorial montre que toute *Satura* est née comme « miscellanée » *stricto sensu* pour devenir ensuite

35. Sur l'influence de Montale-prosateur sur Montale-poète de *Satura* cf. U. Carpi, *op. cit.*, p. 145-190 ; M. A. Grignani, « Incespicare in prosa e poesia : tecniche argomentative e intertestualità nell'ultimo Montale », *Allegoria*, II, 1990, p. 25-46 ; A. Casadei, *Prospettive montaliane*, Pisa, Giardini, 1992, p. 67-91. Pour d'autres idées sur le rapport poésie-prose chez le dernier Montale cf. la *Nota dei curatori*, *OV*, p. 836-837, et J. Ch. Vegliante, « Vers une prose-poésie ? », in *Italianistica e insegnamento. Atti dell'incontro di studi* (Parigi, 1983), Trieste, Università di Trieste, 1986, p. 139-159.





un « livre » (d'après les termes de Maria Antonietta Grignani)³⁶, un livre toutefois bien différent, même en cela, des autres ouvrages montaliens. Il convient donc de répéter, avec Romano Luperini, que « *Satura* non è più un romanzo e non è ancora un diario »³⁷, c'est-à-dire que le livre se place à mi-chemin entre une construction plus ordonnée et proche du romanesque (d'après le titre original de la *Bufera, Romanzo*) et le choix suivant, diamétralement opposé, du journal poétique. Cet équilibre instable entre architecture ordonnée et miscélanée fait de *Satura* un livre *bifrons*, unique dans la poésie montalienne. Il s'agit d'une caractéristique essentielle que l'on retrouvera à d'autres niveaux, plus importants.

Les nouveautés de la poétique de *Satura*

Passons maintenant à un bilan de *Satura* dans sa totalité. Afin de ne pas répéter l'excellente caractérisation de Luperini, nous avons choisi de tracer les coordonnées qui en définissent le tournant révolutionnaire. Deux de ces coordonnées expliquent, peut-être plus que les autres, la distance séparant *Satura* du Montale précédent, et par conséquent l'effet de choc, de confusion même, provoqué chez les lecteurs par la parution du livre : ce qui pourrait être défini comme une poétique du 'spiattellamento' [de *spiattellare*, qui signifie 'dire franchement'] et l'adoption de nouveaux genres et de nouveaux registres poétiques. Le terme *spiattellamento* est indirectement autorisé par Montale : dans un célèbre passage de l'*intervista immaginaria*³⁸, il fondait la poétique des *Occasioni* sur la nécessité « di esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta ». Dans *Satura*, cette nécessité est renversée : le discours provient maintenant d'un je poétique concrètement biographique et donc aussi métalittéraire (Eugenio Montale citoyen privé et poète) et non pas du je anonyme typique de la poésie lyrique (qu'on songe à *Botta e risposta I* et à la mise en scène des personnages du passé, d'Arsenio à Clizia) ; les « occasioni-spinta » envahissent les textes (non seulement les instances présentes, mais aussi celles de la poésie passée, désormais 'spiattellate').

Il en découle, parmi les nouveautés les plus remarquables, « una tendenza all'esplicitazione narrativa e come alla storicizzazione dei simboli »³⁹ (le début de *L'Arno a Rovezzano* est en ce sens exemplaire : « I grandi fiumi sono

36. M. A. Grignani, « *Satura : da miscellanea a libro* », in *Prologhi ed epiloghi*, cit., p. 117-137 ; cf. aussi D. Isella, « *Sulla struttura di Satura* », in *L'idillio di Meulan*, Torino, Einaudi, p. 244-259.

37. R. Luperini, op. cit., p. 212.

38. *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, 1946, SM 2, p. 1482.

39. P. V. Mengaldo, op. cit., p. 369.





l'immagine del tempo, / crudele e impersonale [...] »), un recours fréquent à l'autocitation qui, sous différentes formes, caractérisera dorénavant le dernier Montale (et dans *Satura* il s'agira souvent d'une autocitation parodique)⁴⁰, et une forme, toute aussi nouvelle, de citation littéraire dissociative. Il ne s'agit pas d'une citation parodique (comme celle de D'Annunzio dans *Piove*), mais plutôt d'une allusion explicitée, dialogique et pas nécessairement parodique (et bien entendu inconcevable dans la poétique des *Occasioni* et de la *Bufera*)⁴¹. Cette pratique est à son tour proche d'une constante discursive également inaugurée avec *Satura*, à savoir la fréquence de réfutations et de répliques citant ouvertement la thèse adverse, parfois au moyen d'une formule telle que '*si dice*', ou d'autres semblables.

Quant à l'adoption de genres et de registres nouveaux, elle comporte une révolution linguistique et stylistique parallèle, dont on a déjà cité quelques conséquences : la position centrale occupée par la poésie satirique avec ses sous-genres (de l'allégorie dantesque de *Botta e risposta I* à l'épigramme léger comme *Déconfiture non vuol dire che la crème caramel...*), un lexique très éloigné, par ampleur et composition, du lexique lyrique des recueils précédents (et encore ne s'agissait-il pas d'un lyrisme traditionnel), les champs métaphoriques qui, en accord avec les lois et les objectifs du genre satirique, retranscrivent une réalité noble (l'histoire, la religion contemporaine) au moyen de termes familiers, 'comiques' (dans l'acception stylistique du terme), comme par exemple la cuisine ou les égouts. Le registre lyrique des *Occasioni* et de presque toute la *Bufera* est abandonné⁴², et substitué par de nouveaux registres, notamment par le registre comico-satirique. Si l'on parle ici de registres poétiques au pluriel, c'est afin d'écarter l'idée selon laquelle la révolution stylistique de *Satura* s'identifie *in toto* avec la poésie satirique ; en effet, si l'on acceptait cette simplification, il faudrait définir les *Xenia*, *Gerarchie* et *Dopo una fuga* comme les représentants d'un même style comico-satirique, ce qui serait manifestement absurde. Il est évident que déjà les premiers lecteurs de *Satura*, même ceux qui étaient hostiles à la nouveauté du style comico-

40. Sur *Satura* cf. M. A. Grignani, « Per una conclusione provvisoria : Gli uomini che [non] si voltano », in *Prologhi ed epiloghi*, cit. P. 169-171, et M. Martelli, *Eugenio montale*, Firenze, Le Monnier, 1983, p. 123-124 et 144-145.

41. Le phénomène est relevé et étudié par R. Orlando, « "O maledette reminiscenze !" ». Per una tipologia della "citazione distintiva" nell'ultimo Montale », in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., p. 95-120.

42. Ce choix a été considéré par quelques lecteurs importants comme une cause d'involution poétique. (sur *Satura* et la critique cf. le chapitre relatif de P. Cataldi, *Montale*, Palermo, Palumbo, 1991).





satirique, distinguèrent certains textes qui s'en éloignaient clairement ; mais cette distinction n'est pas suffisante. En fait avec *Satura* la poésie montaliene devient prosaïque d'une façon et avec une richesse de résultats tout à fait inédits (non seulement pour Montale), et ces résultats ne sont pas uniquement comico-satiriques ou '*crepuscolari*'. Elle devient un entrelacement de poésie-prose, et ce n'est que dans quelques cas programmatiques qu'elle se réduit par parti pris à une poésie mineure — quant à sa dignité stylistique — par rapport à une poésie de style soutenu.

Constantes thématiques et formelles

Les caractéristiques mentionnées ci-dessus ressortent lors d'une analyse différentielle par rapport à la poésie précédente 'tragique' ; une étude davantage centrée sur le fonctionnement du livre *iuxta propria principia* relèvera d'autres constantes tout autant importantes, qui en constituent même le cœur, en ce qu'elles engendrent des résultats différents. Ces constantes peuvent être résumées par les axes principaux suivants :

- une position idéologique double, c'est-à-dire formée de deux opposés inconciliables (d'une part l'abandon au présent et au négatif historique, et d'autre part un reste de résistance ineffaçable bien que minoritaire) ;
- l'ostentation des mécanismes rhétoriques et phoniques ;
- le pluristylisme.

En voici quelques aspects :

- la reddition au présent, l'acceptation quasi masochiste (Luperini)⁴³ de la « nuova palta » historique de *Botta e risposta I* et de la société de masse, et donc aussi la fureur autodestructive, sont certainement dominantes, mais elles sont doublées (sans aucune possibilité de conciliation, vu que maintenant plus que jamais Montale proclame son aversion contre la dialectique, cf. *Dialogo*) d'un patrimoine de sagesse qui ne consiste pas seulement dans l'arsenal offensif de la dérision satirique mais aussi dans la recherche de quelques poches de résistance. Cette duplicité de fond est à l'origine de nombreuses antithèses. Le je qui se déclare « topo » dans *Botta e risposta I*, en reprenant le discours (ainsi que le champ métaphorique zoologique) précise, dans *Botta e risposta III* :

c'è tra il martire e il coniglio,
tra la galera e l'esilio
un luogo dove l'inerte
lubrifica le sue armi,
poche ma durature. [v. 30-34].

43. R. Luperini, *op. cit.*, p. 198.





La liste de définitions négatives de l'histoire qui excluent tout sens et toute possibilité de la modifier (*La storia I*) est suivie, dans la deuxième partie, d'une correction partielle :

la storia non è poi
la devastante ruspa che si dice.
Lascia sottopassaggi, cripte, buche
e nascondigli. C'è chi sopravvive. [*La storia II*, v. 1-5]

Dieu est peut-être pire qu'inexistant, il est absent, lointain (comme le « Lui » de *Botta e risposta I*), indifférent et même hostile envers l'enfer sur terre et envers nous (par exemple *Götterdämmerung*, *Sono venuto al mondo...*, *L'Altro*) ; cependant, comme pour le remplacer, la foi dans les « divinità in incognito » terrestres s'affirme.

Clizia et sa vertu salvatrice sont lointaines et inefficaces dans le présent, comme le déclare avec une insistance autopunitive jusqu'au tourment l'adieu final de *Gli uomini che si voltano*⁴⁴ ; mais le mythe qui s'évanouit, celui de Clizia, est remplacé par le mythe (apparemment prosaïque et si différent) qui vient de naître, celui de Mosca et de sa leçon, de même que la transfiguration angélique de Clizia est remplacée par « l'angelo nero », par le « miniangelo / spazzacamino » (*L'angelo nero*).

Enfin, le scepticisme démystificateur envers l'histoire, envers les idéologies contemporaines et même envers le passé montalien, biographique et poétique (cf. aussi le final de *Niente di grave* et en général l'autocitation parodique) n'est que la *pars destruens*, dominante sans doute, de *Satura*. Il n'efface pas certains contre-courants de résistance qui ne forment certainement pas une vérité solide et proclamée, mais plutôt un reste de disponibilité à l'exception, au miracle, ou parfois au simple fait de se suffire à soi-même (*Botta e risposta II*). Montale a déclaré que « 'irridente rifiuto' [le style et les contenus du livre, qui refusent aussi sa poésie précédente] non è il motivo principale del libro ; tutt'al più è la punta compiaciuta, e secondaria, di una certa gaia scienza che è poi una conquista, un premio di consolazione per la tarda età raggiunta »⁴⁵. Cette déclaration tend à réduire l'importance de la valeur de la « gaia scienza » de la vieillesse, et de la présence de la satire. Elle fournit cependant une indication utile pour relever les ambiguïtés de fond du 'message' idéologique de *Satura*, sans réduire l'oscillation inconciliable entre les deux extrêmes à une sagesse facile, sentencieuse et pacifique. Cette

44. Cf. M. A. Grignani, « Per una conclusione provvisoria... », in *Prologhi ed epiloghi*, cit.

45. *Il Montale di « Satura » (Interview de Mario Miccinesi)*, 1971, SM 2, p. 1702.





sagesse provient au contraire de la conception antidialectique et oxymorique sur laquelle se fonde le nouveau Montale, une conception qui abandonne la confiance dans les hiérarchies et dans les antithèses reconnaissables (cf. par exemple *Sono venuto al mondo...*) afin de comprendre et de faire face à une réalité désormais vue comme une présence simultanée, parfois même une coïncidence, des opposés⁴⁶.

Une oscillation analogue caractérise aussi la pratique et la poétique du nouveau langage poétique de *Satura* (théorisé par exemple dans *Incespicare* et *Le parole*). Il s'agit d'un emploi beaucoup plus large qu'auparavant, parce qu'il inclut d'une part l'ouverture à la langue et aux lieux communs les plus rebattus des modes culturelles, et d'autre part leur imitation parodique et leur rétorsion contre eux-mêmes par l'ironie et l'ambiguïté. Le point de vue personnel de l'auteur est ainsi camouflé par les voix, tournées en ridicule, des croyances et des présomptions adverses. Entre le « torpore » de la langue commune (véhicule des idéologies dominantes) et la « balbuzie » d'une part, et le sabotage de cette langue (dans le discours poétique, par exemple dans la satire), également insuffisant, de l'autre (la vérité pleine n'est communicable dans aucune langue), « bisogna rassegnarsi / a un mezzo parlare » (*Incespicare*), c'est-à-dire à une troisième voie de compromis, où le langage n'est ni totalement accepté, ni totalement rejeté, mais utilisé de manière critique ou bien avec la disponibilité au hasard et au miracle quotidien que nous avons citée (cf. *A tarda notte*). La découverte décisive de *Satura* est aussi « una sorta di pedagogia omeopatica, un intervento correttivo e polemico condotto per virtù di simulazione ironica » : « l'ottica dell'ossimoro » , traduite dans la pratique linguistique, devient ainsi le « formidabile strumento che Montale s'è foggiato contro i 'chierici', contro l'univocità come linguaggio del potere⁴⁷ », et encore une fois *pars destruens* et *pars construens* de l'opération sont inextricables et interactives.

— Il découle également de cet emploi polémique (au sens étymologique) du langage (Angelo Jacomuzzi) l'exhibition marquée de l'élaboration rhétorique et phonique, qui n'est plus savamment dissimulée (cf. la trame phonique) derrière la musicalité extrêmement raffinée (mais non 'cantabile') des *Occasioni* et de la *Bufera*. L'exhibition des jeux phoniques dans *Satura*, accompagnée d'une métrique pauvre seulement en apparence, est encore plus

46. Sur ce sujet cf. les différentes évaluations de R. Luperini, *op. cit.*, p. 195-200 et 213-217, et F. Croce, « *Satura* », in *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale, Milano, Librex, 1983*, p. 353-380.

47. A. Jacomuzzi, « *L'elogio della balbuzie...* », in *La poesia di Montale, cit.*, p. 168 et 166.





éloignée du 'cantabile' lyrique, et mime parfois des répétitions de comptine⁴⁸. Ce n'est toutefois pas une exhibition gratuite, puisqu'elle trouve elle aussi une fonction polémique (comme dans le cas des anaphores qui scandent les définitions négatives de *La storia*) dans les textes satiriques à première vue les plus insignifiants (comme *Gerarchie*), où « l'oltranza retorica si fa strumento di satira etico-politica⁴⁹ ». Cette ostentation n'est cependant pas une ressource exclusive du style comico-satirique ; elle n'a donc pas une connotation stylistique systématique. Elle peut aussi exprimer des tonalités beaucoup plus soutenues. Par exemple, dans l'*incipit* de *Gli uomini che si voltano* : « Probabilmente / non sei più chi sei stata / ed è giusto che così sia », personne ne croirait voir dans le double martèlement de l'allitération et du polyptote autour de « essere » des intentions comiques ou même seulement familières.

Ceci est encore plus évident si l'on tient compte aussi de la suprématie des structures rhétoriques et argumentatives dans beaucoup de textes. Ces structures sont appliquées aussi bien aux poèmes strictement satiriques (la logique pseudo-syllogistique de *Gerarchie*, imitée puis renversée, l'anaphore de *Piove*) qu'aux poèmes méditatifs et spéculatifs ; ces derniers, surtout, adoptent différents procédés d'argumentation, notamment le raisonnement paradoxal, une articulation qui procède par figures de raisonnement presque syllogistiques, enthymémiques (*Götterdämmerung*, *Aufwiedersehen*, *Cielo e terra*) et même des calembours, comme les figures étymologiques (et les paranomases qui en découlent au niveau phonique). Le but n'est pas seulement de confondre et de railler les discours adverses, mais aussi de faire jaillir, de ces mêmes stratégies linguistiques démythificatrices, un point de vue opposé⁵⁰. Ces procédés rhétoriques et phoniques⁵¹ soulignent le rôle décisif joué par de tels niveaux dans l'élaboration du sens (élaboration *destruens* et *construens* à la fois), et sont donc transversaux par rapport à la hiérarchie stylistique de *Satura*.

48. P. V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 374-377.

49. M. Corti, « *Satura e il genere "diario poetico"* », in *Per conoscere Montale*, édition annotée par M. Forti, Milano, Mondadori, 1986, p. 370.

50. Cf. par exemple, dans le passage cité de *Botta e risposta III*, l'étymologie et la paranomase qui lient les termes « *inerme-armi* », en niant une évidence contenue dans l'étymologie (l'« *inerme* » est par définition sans « *armi* ») au moyen d'un renversement obtenu justement sur le terrain de la figure étymologique : le jeu rhétorico-formel véhicule une vérité paradoxale et donc chère à Montale.

51. Cf. à ce propos F. Ravazzoli, « *Figure etimologiche, tautologie e altri contagi in Satura di Eugenio Montale* », in *Il testo perpetuo*, Milano, Bompiani, 1991, p. 37-68.





— Le style comico-satirique, ‘familier’, n’est donc pas le style tout court de *Satura*, ni quantitativement (les poèmes de l’ouvrage ne sont pas tous écrits dans ce style) ni pour ainsi dire en profondeur (dans de nombreux textes il est présent pour une bonne part, mais non totalement). Ce qui caractérise *Satura*, c’est le pluristylisme, le mélange de registres et de tons différents au sein non seulement du livre, mais également d’un même texte (ce phénomène est plus visible par la suite, en connaissant le Montale postérieur, plutôt qu’en le comparant au Montale précédent). Le mélange est avant tout linguistique : le lexique de *Satura*, qui est de loin le plus riche de tous les recueils montaliens⁵², embrasse des objets et des termes familiers, quotidiens, pas toujours employés dans des discours ‘comiques’, aussi bien que des termes nobles, rares, en passant par les jargons intellectuels et les termes techniques, les emprunts, les citations de la langue orale ; enfin, il englobe la langue de la prose quotidienne, même s’il s’agit d’une prose moyenne, propre au journalisme, aux essais et à la conversation cultivée⁵³. Ce qui compte, c’est que ce mélange ne se distribue pas en des pôles plus ou moins purs, mais agit dans tous les registres et dans tous les textes, en reformant ainsi toute la gamme stylistique montalienne, y compris le style soutenu. C’est pourquoi une expression, métaphorique ou lexicale, familière et prosaïque peut correspondre à un contenu élevé (des sujets comme l’histoire, le temps, Dieu), et, inversement, des termes et des objets quotidiens sont mélangés à un lexique plus noble et soutenu pour véhiculer un discours méditatif ou spéculatif, lyrique même (par exemple dans *Dopo una fuga*). Dans ces cas, on pourrait parler (en prenant le risque de paraître excessif) d’un nouveau genre de sublime, inédit, né aussi de la prose et du langage quotidien⁵⁴. Mais il est certain que ce nouveau style soutenu est aux antipodes du style ‘comique’, même si les deux sont engendrés par un principe commun de mélange et de ‘courts-circuits’ expressifs. *Satura* est donc caractérisée par un pluristylisme plurilinguistique, autrement dit par le contraire du monostylisme (toujours plurilinguistique) des recueils précédents (Mengaldo). Par rapport au Montale tragique, ce pluristylisme plurilinguistique se traduit dans un « generale abbassamento di tono »⁵⁵, mais

52. Cf. le lexique spécifique du livre dans l’Appendice di liste alla concordanza montaliana, in *Per la lingua di Montale, édition soignée par G. Savoca, Firenze, Olschki, 1989, p. 181-188.*

53. Je renvoie, pour quelques exemples, à F. De Rosa, « Scansioni dell’ultimo Montale », in *Montale e il canone poetico del Novecento, cit., p. 56-58.*

54. Mais cf. maintenant L. Blasucci, « Storia della lingua e critica letteraria (per una diacronia dell’oggetto poetico in Montale) », in *Storia della lingua italiana e storia letteraria, Firenze, Cesati, 1998, p. 55-71*, et « Montale e l’oggetto tecnologico », in *Il secolo di Montale : Genova 1896-1996, édition soignée par la Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 675-676.*

55. P. V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 378.





considéré en lui-même, il reformule *ex novo* les coordonnées stylistiques au sein desquelles naît le nouveau style comique aussi bien qu'un nouveau style élevé *sui generis*.

J'espère que ces remarques peuvent confirmer l'exactitude et la pertinence des observations de Montale lorsqu'il se fait l'exégète de lui-même (quand il ne pratique pas le dépistage volontaire énoncé dans *Il Tu*). Dans une interview de 1971, il définit la nouveauté stylistique du quatrième livre comme « una poesia che apparentemente tende alla prosa e nello stesso tempo la rifiuta » et distingue l'éloquence pleine de la « sua voce di un tempo — si può sempre paragonare la poesia a una voce — [...] un po', ancora ore rotundo » de la « nuova voce » qui « si arricchisce molto di armoniche e le distribuisce nel corpo della composizione »⁵⁶. La présence simultanée des contraires jusqu'au paradoxe (poésie qui s'approche et s'éloigne de la prose),⁵⁷ la multiplicité des registres (les harmoniques) dans un même texte, enfin une autre forme de duplicité constituent donc la *quidditas* non seulement idéologique, mais aussi stylistique de *Satura*.

Francesco DE ROSA

* Cette intervention vise en premier lieu à tracer un bilan des études les plus valables (selon moi) sur *Satura*, et à suggérer, sur ces fondements, quelques perspectives de recherche ; un autre essai (complémentaire à celui-ci) paru dans *Chroniques italiennes*, n° 57, 1999, présente d'autres idées et renvois bibliographiques : je m'excuse des inévitables répétitions. On cite les textes montaliens de : Eugenio Montale, *L'opera in versi*, édition critique établie par R. Bettarini et G. Contini, Torino, Einaudi, 1981 (= *OV*) ; *Il secondo mestiere*, édité par G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996 (= *SM*) ; *Il secondo mestiere. Arte musica e società*, édité par G. Zampa, *ibid.*, 1996 (= *SM 2*).

56. « *Satura* » di Eugenio Montale (interview de M. Corti), 1971, *SM 2*, p. 1699.

57. Sur deux exemples presque aux extrêmes, *Gli uomini che si voltano* et *Due prose veneziane*, cf. les lectures de M. A. Grignani, op. cit., p. 139-191. Je signale enfin (l'ayant appris seulement après avoir terminé cette introduction), que plusieurs aspects de *Satura* (surtout les aspects idéologiques) sont analysés dans le volume de J. Gonin, *L'expérience poétique d'Eugenio Montale*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996 (surtout aux p. 199-233 et 605-633), la première monographie française consacrée à Montale.

