

La prosa di Eugenio Montale

Generi, forme, contesti

a cura di Leonardo Bellomo e Giacomo Morbiato

PADOVA
UP



P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
dell'Università degli Studi di Padova

Prima edizione 2022 Padova University Press

Titolo originale *La prosa di Eugenio Montale. Generi, forme, contesti*

© 2022 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico e impaginazione: Padova University Press

ISBN 978-88-6938-280-2



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License (CC BY-NC-ND)
(<https://creativecommons.org/licenses/>)

La prosa di Eugenio Montale

Generi, forme, contesti

a cura di Leonardo Bellomo e Giacomo Morbiato

PADOVA
UP

Indice

<i>Premessa</i>	7
<i>Tavola delle abbreviazioni</i>	11
<i>Poesia e prosa come categorie della critica montaliana (Montale, Gargiulo, Contini)</i>	13
Giacomo Morbiato	
<i>Prose e “prosa” nella Bufera e altro</i>	33
Ida Campeggiani	
<i>Le prose di Montale nell’officina del «Corriere».</i>	
<i>Questioni aperte, problemi di metodo, proposte di lavoro</i>	51
Paolo Senna	
<i>Sul linguaggio figurato del Montale critico</i>	65
Massimo Natale	
<i>Montale critico di critici</i>	83
Chiara Fenoglio	
<i>Saggio di commento a Farfalla di Dinard di Montale:</i>	
<i>Gli occhi limpidi</i>	99
Niccolò Scaffai	
<i>“Astuzie del pudore”.</i>	
<i>Modi e forme della comunicazione obliqua nelle lettere di Montale</i>	107
Leonardo Bellomo	
<i>Montale tra interviste, inchieste, confessioni, autocommenti</i>	127
Francesca Castellano	
<i>Indice dei nomi</i>	147

Premessa

Il maggiore poeta del Novecento italiano, Eugenio Montale, è stato anche un notevolissimo e prolifico prosatore. Esordendo con una recensione ai *Trucioli sbarbariani* nel 1920, con due anni di anticipo rispetto alla stampa dei primi versi (nel 1922 su «Primo tempo»), Montale dimostra immediatamente di possedere un temperamento – come lui stesso diagnostica in un celebre passo epistolare – «polarizzato nel senso della lirica e della critica letteraria». L'attività di critico, rivolta da subito non solo alla letteratura italiana, ma anche a quella straniera, è condotta con costanza negli anni Venti e nei Trenta su un ampio numero di riviste (come il «Convegno», la «Fiera Letteraria», «Solaria», «Letteratura», «Paragone», etc.), e si infittisce ulteriormente nel secondo Dopoguerra, in particolar modo dopo l'assunzione al «Corriere» (1948), che per contratto richiedeva allo scrittore un numero fisso di articoli ogni mese. Anche, ma non esclusivamente, in conseguenza al nuovo impiego gli anni Quaranta assegnano un inedito rilievo alla prosa all'interno dell'opera montaliana: ciò comporta tra le altre cose l'apertura a generi testuali in precedenza non praticati. Tra il 1938 e il 1943 Montale allarga la propria esperienza di traduttore, sino a quel momento limitata alla poesia, cimentandosi nella versione italiana di romanzi e racconti di autori spagnoli e angloamericani. Nel '43 tenta la strada del *petit poème en prose*, componendo e pubblicando per la prima volta pezzi come *Dov'era il tennis* e *Visita a Fadin* che saranno poi inclusi nell'*Intermezzo* della *Buferà*. Ma soprattutto, dalla metà del decennio, l'intenso impegno nelle vesti di pubblicitista – prima sulle pagine del «Mondo», poi dal principio del '46 specialmente su quelle del «Corriere» – chiama il prosatore a misurarsi con una grande varietà di argomenti e di forme. Negli anni a venire, selezionando e riorganizzando questo materiale, l'autore allestirà – o lascerà che siano allestiti – vari volumi, evidentemente con l'intenzione di riscattare questi scritti dalla loro origine occasionale e attribuendo loro un ruolo importante nel definire la propria figura di artista e di intellettuale. In veste di giornalista, oltre ai necrologi e agli articoli più strettamente legati alle cronache – a tutt'oggi perlopiù disponibili solo nell'archivio storico del quotidiano milanese – Montale scrive infatti brevi racconti, spesso

a fondo auto-biografico, i più importanti fra i quali vengono poi raccolti nella *Farfalla di Dinard* (1956); elabora saggi di argomento civile e culturale, riflessioni sul contemporaneo e sulla società di massa, di cui *Auto da fè* (1966) presenta una selezione; si dedica a *reportages* di viaggio, mescolando alla narrazione una componente saggistica, come testimonia la silloge *Fuori di casa* (1969). Alla critica letteraria – della quale alcuni dei risultati più significativi sono riuniti in *Sulla poesia* (1976) – affianca poi quella musicale, che gli viene affidata ufficialmente dal «Corriere d'Informazione» nel 1954 e della quale accetta di fornire una scelta nelle *Prime alla scala* (uscito postumo nel 1981). La grandissima parte di questa produzione concepita nell'arco di sessant'anni – dal 1920 al 1980 – si trova ora nei quattro Meridiani Mondadori pubblicati a metà degli anni Novanta, che hanno definitivamente consacrato Montale anche come prosatore. Ma non è tutto: accanto alle opere pensate per la pubblicazione si situa il versante della scrittura privata, che comprende il diario giovanile del 1917, il così detto *Quaderno genovese* (pubblicato per prima volta nel 1983), e i numerosi carteggi, solo in parte editi, fra i quali spiccano quelli con figure fondamentali della cultura italiana del Novecento (su tutti Svevo, Contini e Solmi) e con le donne amate (Brandeis, Tanzi, Spaziani).

Pur non destando il medesimo interesse della poesia e faticando in un primo momento ad affrancarsi dal ruolo ancillare rispetto ai versi che le veniva affidato, la prosa di Montale ha ricevuto grande attenzione da parte degli studiosi, come illustrano egregiamente i profili bibliografici acclusi al recente volume *Montale* a cura di Paolo Marini e Niccolò Scaffai (Roma, Carocci, 2019) o alle edizioni montaliane pubblicate nella collana “Lo Specchio”, e come dimostra l'uscita di due commenti, entrambi ad opera di Scaffai, l'uno nel 2008 dedicato a una selezione di prose narrative di varia estrazione, l'altro del 2021 riservato all'intera *Farfalla di Dinard*. Un campo tanto vasto tuttavia non ha certo esaurito le sue possibilità di indagine. L'interpretazione e la collocazione storica dei testi, l'esame delle relazioni culturali che essi presuppongono, lo sviluppo del pensiero e dei giudizi critici montaliani, l'analisi delle forme, della lingua e dello stile, in diacronia e nei differenti generi testuali sperimentati, sono, per fare qualche esempio, tra le tante questioni meritevoli di essere riprese e ulteriormente approfondite. Nuove prospettive in queste o in altre direzioni, inoltre, possono essere aperte da una valutazione più accurata delle zone meno battute dell'opera in prosa di Montale (quelle esterne alle raccolte ufficiali, o alcuni carteggi), ma anche dall'emergere di documenti inediti, come i numerosi di cui è stata data notizia durante il convegno di Pavia dell'aprile 2019 (di cui ora sono disponibili gli atti, a cura di Gianfranca Lavezzi, *Le carte di Eugenio Montale negli archivi italiani*, Novara, Interlinea, 2021).

Dall'esigenza di fare il punto sullo stato degli studi e rilanciare la ricerca sul tema è nato l'incontro intitolato *La prosa di Eugenio Montale*, svoltosi a Padova il 6 e il 7 novembre 2019. Tutti i contributi contenuti in questo volume rielaborano le comunicazioni tenute in quell'occasione, con l'eccezione del lavoro di Niccolò Scaffai, che l'autore ha gentilmente messo a disposizione per arricchire il volume. Gli otto interventi si distinguono per oggetto e metodo d'indagine, nell'insieme consegnando al lettore un'immagine certo non completa, ma sicuramente sfaccettata del Montale prosatore. I primi due saggi introducono alla prosa montaliana prendendo le mosse dal terreno più familiare della poesia. Giacomo Morbiato tenta di precisare i significati correlati che le categorie di "poesia" e "prosa" assumono nella poetica esplicita montaliana e nel dibattito sulle *Occasioni* che vede impegnati su fronti avversi Gargiulo e Contini, con la partecipazione attiva dello stesso Montale. Ida Campeggiani, già co-autrice dell'ultimo importante commento alla *Bufera e altro*, torna con nuove suggestioni sulle due prose ivi contenute e cerca di individuare nei versi della silloge una serie di tratti riconducibili al dominio formale della prosa, in qualche misura dialogando dalla prospettiva dell'analisi testuale con le considerazioni di Morbiato. Ci avventuriamo più propriamente nell'ambito della prosa con il terzo pezzo, nel quale Paolo Senna, appoggiandosi a documenti e testimonianze epistolari, prova a calcolare il numero effettivo degli articoli realizzati da Montale per il «Corriere della sera», ponendo problemi relativi ad attribuzioni e redazioni multiple di questi scritti. Seguono due studi incentrati sulla critica montaliana, osservata però da angolazioni diverse. Massimo Natale si interroga sulla qualità e sulla funzione del linguaggio figurato nella prosa del critico, illustrandone la ricchezza metaforica e mettendola in relazione alla costruzione dell'argomentazione. Chiara Fenoglio, invece, commenta i giudizi di Montale sui critici suoi contemporanei, mettendo a fuoco in particolare le relazioni e i debiti che legano lo scrittore a Cecchi, Praz e Bazlen. Ciascuno degli ultimi tre interventi, infine, si sofferma su un differente settore della produzione prosastica montaliana. Niccolò Scaffai offre un saggio del suo recente commento alla *Farfalla di Dinard*, introducendo e glossando *Gli occhi limpidi*: ne emerge anche una lezione sulle cure che un testo narrativo novecentesco richiede per essere correttamente inteso e interpretato dal lettore di oggi. Il contributo di Leonardo Bellomo è dedicato ai carteggi montaliani e prova a individuare le strategie impiegate dell'epistografo, specie con i corrispondenti più intimi, per comunicare in maniera obliqua, costretto ad aggirare la formulazione diretta da ragioni di pudore, di riserbo e di cautela. Francesca Castellano, in chiusura, grazie all'esperienza maturata come curatrice della raccolta completa delle interviste a Montale, ci fornisce un'ampia panoramica dei modi adottati e dei temi affrontati

dal poeta confrontandosi con questo peculiare genere di prosa giornalistico-letteraria, tanto diffuso sulle pagine dei quotidiani novecenteschi, quanto spesso trascurato dagli studiosi. L'auspicio è che gli otto pezzi che compongono il volume vengano accolti come altrettanti stimoli a rilanciare la discussione attorno a una porzione così ampia e significativa dell'opera montaliana.

L.B. e G.M.

Tavola delle abbreviazioni

- AV = *Altri versi*, in OV, pp. 627-708.
- B = *La bufera e altro*, in OV, pp. 185-269.
- D = *Diario del '71 e del '71*, in OV, pp. 409-508.
- FC = *Fuori di casa*, in PR, pp. 229-552.
- FD = *Farfalla di Dinard*, in PR, pp. 3-227.
- LB = *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, a cura di Domenico Astengo e Giampiero Costa, Milano, Archinto, 2002.
- LC = *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2006.
- LET = *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1998.
- LQ = *Lettere a Quasimodo*, premessa di Maria Corti, a cura di Sebastiano Grasso, Milano, Bompiani, 1981.
- NT = *Nel nostro tempo*, Milano, Rizzoli, 1972.
- OC = *Occasioni*, in OV, pp. 103-183.
- OS = *Ossi di seppia*, in OV, pp. 1-102.
- OV = *L'opera in versi*, ed. critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.
- PR = *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti e Luisa Previtiera, Milano, Mondadori, 1997.
- Q = *Quaderno di quattro anni*, in OV, pp. 509-625.
- QG = *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile, Milano, Mondadori, 1983.
- S = *Satura*, in OV, pp. 271-407.
- SM I = *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, 2 voll., a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- SM II = *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- SP = *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976.
- TP = *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984.
- TV = *Trentadue variazioni*, in PR, pp. 555-610.

Poesia e prosa come categorie della critica montaliana (Montale, Gargiulo, Contini)

Giacomo Morbiato

Fondazione Ezio Franceschini

1. Il titolo scelto è volutamente ambiguo: il sintagma *critica montaliana* si riferisce infatti, forse in maniera un poco impropria, tanto agli interventi di Montale sulla poesia (la propria e quella degli altri, e più in generale la poesia moderna), quanto alla critica d'altri sulla poesia di Montale. La prima parte del ragionamento tenterà di chiarire i significati che il termine *prosa* con i suoi derivati ed equivalenti assume nella riflessione montaliana sulla poesia, rintracciandone alcune delle occorrenze in un corpus che include gli scritti raccolti in *Sulla poesia* e quelli, precedenti, che nel *Secondo mestiere* coprono il periodo fra il 1920 e la prima metà degli anni Quaranta. La seconda parte verterà invece su un singolo, celebre episodio della ricezione critica delle *Occasioni*, vale a dire lo scontro che nel 1940 oppone Alfredo Gargiulo a Gianfranco Contini (con un importante intervento "a margine" di Sergio Solmi), nel quale il termine *prosa* mostra di assumere una fortissima rilevanza ermeneutica, divenendo oggetto di aspra negoziazione tra i due critici con la partecipazione dello stesso Montale (che ovviamente fa coppia col sodale Contini). I due fuochi del discorso risultano accomunati dalla reciproca implicazione delle due parole-concetto e dalla loro polivalenza: il loro significato (e in particolare quello di *prosa*) oscilla infatti tra un'accezione neutra – il mezzo espressivo –, una stilistico-formale e una più latamente filosofica, comprensiva delle inevitabili reminiscenze crociane e idealistiche. Il tentativo di offrire qualche delucidazione sull'impiego correlato delle due categorie da parte del poeta e di due critici illustri della sua opera vorrebbe aggiungere un tassello alla comprensione della poetica esplicita del primo Montale, autore com'è noto fortemente consapevole degli sviluppi e delle

coordinate entro cui si situa la propria vicenda creativa, e uno alla ricostruzione della ricezione critica delle *Occasioni*.

2. La poetica esplicita di Montale può essere avvicinata indirettamente considerando i temi, fra loro connessi, della poesia in prosa e della narrativa modernista — compreso l'alto coefficiente poetico che secondo il poeta ligure caratterizza quest'ultima. Quanto al primo, egli ragiona da poeta moderno di cultura europea quale è, dissociando la cosa-poesia dalla scelta espressiva del verso (convenzionalmente chiamato a designare per sineddoche l'insieme dei formanti metrici), considerata non pertinente alla determinazione dell'essenza del fatto poetico.¹ Ne fa fede la facilità con cui, fin da giovanissimo, egli accoglie alcuni dei capolavori della poesia in prosa tra le riuscite più alte e significative della poesia moderna. Il suo primo confronto critico con le «liriche in prosa» coinvolge i *Trucioli* di Camillo Sbarbaro e coincide con lo scritto che apre il primo volume del *Secondo mestiere*.² Ma è la recensione del 1935 al saggio di Marcel Raymond *De Baudelaire au Surréalisme* a fornire a Montale l'occasione per una definizione esplicita del fenomeno: «Cacciata dalla porta è rientrata dalla finestra la prosa, dalle *Illuminations* all'*Anabase* di Saint-John Perse: ma limitatamente alle opere che hanno un alto potenziale di linguaggio; alle opere, insomma, che cantano prima di discorrere» (SM I, 525); ovvero alla poesia lirica in senso stretto. Ai nomi di Rimbaud e Saint-John Perse possiamo aggiungere quelli di Michaux e di Char, precisando che le riserve montaliane sulla poesia del secondo colpiscono l'elemento irrazionale, alogico, e cioè precisamente la postazione ideologica della cosiddetta poesia pura.³ Per tornare al contesto

¹ Per una sintesi su questo punto, cfr. Mazzoni 2005, 129-44 e 156-64 (con *focus* sul verso libero, ma le considerazioni d'insieme valgono egualmente per il *poème en prose*); Crocco 2021, 11-32. Già su questo punto le posizioni di Montale mostrano di differire da quelle di Gargiulo, per il quale la liricità può realizzarsi al massimo grado soltanto nel verso, in quanto solo le strutture metriche sono in grado di assorbire interamente il residuo fonico, che nella prosa inevitabilmente resta tale, compromettendone la purezza artistica (cfr. Gargiulo 1952: 188-90; 196). L'apertura mostrata in sede critica da Montale nei confronti della poesia in prosa com'è noto non sfocia in una pratica assidua del genere; un fatto da cui si può forse desumere la piena inserzione del poeta nel campo poetico italiano, dove l'insuccesso delle sperimentazioni vociane a cavallo tra i generi (su cui cfr. Crocco 2021, 39-134) e in generale l'assenza di una tradizione prestigiosa rimandano la piena acclimatazione della poesia in prosa al tardo Novecento.

² Cfr. *Camillo Sbarbaro* [1920], in SM I, 3-8.

³ Cfr. *Michaux* [1951] in SP, 407-12; *Difficile da aprire* in SM I, 1090-95, dove il percorso di Char è sintetizzato così: «In origine surrealista si è avviato poi verso un tipo di "poesia pura" — beninteso in prosa — sempre più chiusa e inaccessibile al volgo» (ivi, 1091). Nel seguito Montale connette direttamente l'ideale poetico "puro", cioè intuitivo e attimale, di Char alla sua scelta di esprimersi in prosa, rinunciando alle strutture a loro modo sempre estrinseche, oggettive, della metrica: «Chi concepisce la poesia come miracolo folgorante, come doppiione del momento vissuto, non può indulgere ad altra musica che a quella della conflagrazione delle parole più semplici» (ivi, 1094).

italiano, scrivendo di Campana nel 1942, Montale non ha dubbi nell'indicare proprio nelle prose «la parte più matura, anche stilisticamente, del libro» (SM I, 572-73);⁴ mentre, su un altro piano, sono denominate retrospettivamente «poemi in prosa» (SP, 580), nel 1960, o «petits poèmes en prose» (TV, 575), nel 1969, le tre prose composte e pubblicate su «Lettere d'Oggi» nel 1943, due delle quali confluite prima nella seconda edizione ampliata di *Finisterre* e poi nella *Bufera*.⁵

Un ulteriore riscontro della contaminazione tra i due poli (e in particolare dell'idea di una poesia che a certe condizioni coincide con la prosa e guarda a essa come a un campo di possibilità da esplorare) ci viene dal modo in cui Montale tratta i grandi e innovativi romanzi (e racconti) del modernismo, in particolare quelli di Joyce e di Svevo. Come notato di recente da Chiara Fenoglio,⁶ Montale in questi casi non fa distinzione tra prosa romanzesca e poesia, chiamando poeti questi autori e poemi le loro opere. Già nell'*Omaggio a Italo Svevo* del 1925 si può leggere, a proposito della *Coscienza di Zeno*, ma con trasparente allusione a *Ulysses*, che «il romanzo tende ormai a ritrovare il poema attraverso la vecchia ricetta della *tranche de vie*: e si celebra da più parti l'Ulisse moderno e la sua disperazione appena mascherata dal sorriso» (SM I, 81). A proposito dei *Dubliners*, recensiti l'anno successivo, Montale chiarisce che il metodo naturalistico della *tranche de vie* risulta riorientato e non mira più allo «studio obbiettivo della realtà storica» (SM I, 147), quanto semmai a «trarre partito dalla singolarità stessa del taglio di coteste sue *tranches* e della lacerazione che ne consegue» (*ibid.*). «L'audacia di certi "spacchi" e di taluni scorci» ha dunque la sua origine in «una visione più profonda e che noi ammaestrati dai libri susseguenti, non possiamo considerare altrimenti che come lirica e sostanziale». Il passaggio dall'oggettività storica del naturalismo (conseguita attraverso il dispositivo mimetico della *tranche de vie*) a una nuova visione soggettiva ed essenziale delle cose qui messo a fuoco da Montale coglie un elemento profondo del rivolgimento modernista — la mimesi seria e problematica del quotidiano e della vita psichica di individui non eccezionali — e sembra fondarsi sul ritrova-

⁴ Concorde con il giudizio montaliano Gargiulo, per il quale il Campana più autentico e riuscito è quello visionario e mitico che si esprime in prosa: «in questo discorso ritmico riccamente disteso, il Campana trova la sua forma propria. Le forme metriche chiuse lo impacciano senz'altro; alle libere non riesce a imporre alcun freno dall'interno, sicché gli ricadono infine nella prosa: le une e le altre par che lo spingano verso il generico» (*Dino Campana* [1933], in Gargiulo 1958, 363).

⁵ Su tale vicenda cfr. OV, 836-38, dove Bettarini e Contini fanno delle tre prose tanto «l'incunabolo delle "poesie non-poesia"» di *Farfalla di Dinard*, la cui prima edizione risale anch'essa al 1956, quanto una sorta di prodromo alla fase poetica aperta da *Satura*; e ora Campeggiani-Scaffai 2019, 144-55. Della poesia in prosa Montale si serve poi per definire anche le prose narrative della *Farfalla*: «ho pubblicato anche un libro di prose a mezza via tra il racconto e il *petit poème en prose*: *Farfalla di Dinard*» (SP, 90).

⁶ Cfr. Fenoglio 2019.

mento nel romanzo dei primi decenni del Novecento di un elemento conoscitivo ed estetico a lui perfettamente congeniale, il dispositivo epifanico, che la sua poesia metterà a partito specialmente con gli «oggetti-barlume» delle *Occasioni*.⁷ Su questi temi ha insistito già Lonardi,⁸ ripreso più recentemente da Mazzoni; basterà quindi ricordare, con quest'ultimo,⁹ che i saggi di Šestov nei quali è messo in luce il carattere attimale delle esperienze decisive nei grandi romanzi russi possono aver suggerito a Montale una genealogia delle epifanie parallela a quella di cui Baudelaire è capostipite in poesia. E, forse, proprio a partire da questo suggerimento comprenderemo la qualifica di «poeta più filosofo di tutti i filosofi» attribuita a Dostoevskij nel *Dialogo sulla poesia* del 1960 (SP, 582). In sintesi, gli esempi della poesia in prosa francese (da Baudelaire in avanti) e della narrativa modernista concordano nel mostrare a Montale la possibilità che la poesia lirica illustre, intesa come visione soggettiva dell'essenziale e alta concentrazione espressiva, si realizzi con i mezzi della prosa e persino all'interno dei domini tradizionalmente altri della narrazione finzionale e romanzesca.

3. La poesia, secondo Montale, «è questione di tono e di concentrazione espressiva», più precisamente di «intensa concentrazione musicale» (SP, 591-92). L'elemento musicale non è secondario, ma assolutamente decisivo per il poeta persuaso dell'unità intrinseca delle arti. «La poesia è un mostro: è musica fatta con parole e persino con idee: nasce come nasce, da un'intonazione iniziale e non si può prevedere prima che nasca il primo verso» (SP, 584).¹⁰ Alla radice di questa ibridazione della verbalità col fatto musicale vi è per Montale un processo storico relativamente recente: «[o]ggi poesia e prosa (artistica) hanno subito l'influsso, il contraccollo, delle altre arti e tendono alla condizione d'arte» (SP, 583). Altrove apprendiamo inoltre che la poesia ha per mira l'essenziale, non

⁷ Cfr. Blasucci [1998] 2002, 221-22, il quale ha mostrato come la tecnica figurale delle *Occasioni* abbandoni tendenzialmente il metaforismo esistenziale degli *Ossi* per evocare oggetti che «esauriscono in sé, nella loro carica epifanica, la stessa ragion d'essere. [...] Le difficoltà decifratrici delle *Occasioni* dipenderanno semmai dallo stesso modo scorcio con cui l'autore evoca i suoi oggetti, parti di un tutto che rimane sottinteso o problematico», facendo proprio «un metodo che promuove la figura retorica della metonimia a figura gnoseologica». Riprenderemo il discorso a proposito del giudizio negativo sulle *Occasioni* di Gargiulo, il quale sembra imputare proprio a tale mutamento nella tecnica figurale i difetti dell'oscurità e dell'oggettività priva di sentimento (agli antipodi, dunque, dalla lirica come egli l'intende).

⁸ Cfr. Lonardi 1980, 33-72.

⁹ Cfr. Mazzoni 2002, 53.

¹⁰ Varrà la pena notare, in previsione di quanto diremo poi, che anche nell'estetica gargiuliana (su cui cfr. Pacini 1982) è strettissimo il legame tra poesia e musica, accomunate dal ricorso al mezzo sonoro ma anche gerarchicamente scalate. La poesia di maggior valore (p. es., quella del D'Annunzio alcionio e di Ungaretti) è quella che più si avvicina alla musica, pura in quanto perfettamente risolta in una «liricità fonosimbolica» (cfr. Proietti 1999).

il transitorio, e cioè che realizza un rapporto con le vicende storiche sempre mediato dalla sensibilità individuale dello scrivente, evitando la riduzione a cronaca. Ulteriore tratto costitutivo è infine una peculiare coesistenza di razionalità e irrazionalità («Da noi l'irrazionale è, nei poeti, un necessario limite cui essi tendono, non la materia stessa dell'ispirazione poetica» SP, 572), per figurare la quale Montale ricorre alla celebre immagine del sonno fatto al cospetto della ragione (cfr. SP, 62). L'asserzione citata a testo proviene da un intervento del 1951, *Confessioni di scrittori*, e si riferisce alla peculiarità della poesia lirica italiana secondo Montale, la quale «non elimina [...] il controllo della ragione, ma cerca di superarlo sconfinando su un altro piano, che è appunto quello dell'intuizione alogica della lirica» (*ibid.*). Molto si è scritto sul classicismo moderno o paradossale montaliano,¹¹ del quale mi accontento di isolare l'elemento razionale, la presenza costitutiva della ragione. Con un'aggiunta: che nel 1933, anno del suo primo intervento su Eliot (*Omaggio a T.S. Eliot*), distinguendo tra una prima fase ironica e post-laforguiana e una seconda stagione contraddistinta da una «maniera epica, obiettiva» (SM I, 495), Montale identifica il *quid* di quest'ultima sempre nel classicismo, che però coincide con «l'espressione del correlativo obbiettivo del proprio mondo interiore», del quale è parte integrante la tendenza alla «concentrazione» e allo «scorcio» (SM I, 496) – una parola, quest'ultima, che compariva insieme con *spacco* a designare una particolarità rappresentativa dei *Dubliners* joyciani.

Dell'elemento razionale Montale si serve anche per definire, retrospettivamente, l'appartenenza del primo tempo della propria poesia alla tradizione da lui denominata metafisica: una linea che si diparte da Baudelaire e da certo Browning (autore su cui già scriveva nel 1925)¹² e che consiste in una poesia «non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente» (SP, 581), «che non rinuncia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione» (*ibid.*).¹³ Come tale essa si oppone da un lato alla poesia pura, dall'altro alla poesia cosiddetta filosofica. La poesia pura, che nella già citata recensione a *De Baudelaire au Surréalisme* è definita «l'estrema destra» dell'inte-

¹¹ Cfr. almeno de Rogatis 2002 con particolare riferimento a *Ossi e Occasioni*, mentre per la *Bufera* si è preferito fare ricorso, con buone ragioni, all'etichetta di manierismo (cfr. Scaffai 2015, C-CIII).

¹² Cfr. *Notiziario. Letterature straniere [Dramatis personae e altri poemi di R. Browning]* di Livio Pellegrini, in SM I, 70-72.

¹³ Con riguardo al duo Baudelaire-Browning, risale al 1968 «la più puntuale presa di posizione sul rapporto o conflitto fra lirica e prosa che caratterizza la poesia moderna: "Per questo [e cioè per aver letto assai tardi Browning], e per queste [le "poche liriche brevi" di Browning, le sole di cui Montale ammetta la lettura], ho potuto scrivere che tutta la poesia moderna nasce dalla confluenza Browning-Baudelaire. È un'ipotesi che qualcuno accetta. Baudelaire è la prosa che vi fa la sua, non sempre indebita, irruzione"» (cit. in OV, 837). In generale su Montale poeta metafisico, cfr. Gigliucci 2007.

gralismo poetico nato con Baudelaire, è designata come «giuoco di suggestioni sonore» nell'*Intervista immaginaria* e semplicemente «alogica» nel saggio sul decadentismo che è dello stesso anno, il 1946, nel quale si citano fra i «lirici del lampeggiamento intuitivo» Coleridge, Rimbaud e Ungaretti (ai quali aggiungerei Char sul versante del *poème en prose*). Proprio Ungaretti ne è il campione più prossimo e più esemplare, una cui definizione contrastiva emerge nell'intervento *Sulla poesia di Campana* del 1942:

L'accenno [di Gargiulo] all'ineffabilità farebbe pensare a Ungaretti; ma è noto che in Ungaretti il pericolo dell'oscurità è accettato, anche in sede teorica, come l'inevitabile contropartita di una rischiosa volontà di purezza poetica che in Campana si avverte assai meno. Ungaretti [...] appartiene pienamente al gusto del frammento, concepito questo come un genere nuovo, forse l'unico genere dei nostri tempi, espressione legittima e autosufficiente del *momento* lirico, frutto di una poetica che non vuol confondere le apparizioni, necessariamente brevi e lampeggianti della poesia, con elementi d'indole diversa, volontaria. Campana appartiene fino a un certo punto a questo clima: sono avvertibili nelle oscure intenzioni una demiurgia, una ritualità di sollecitatore della poesia che forse mai avrebbero potuto appagarsi sul piano della lirica pura. (SM I, 573-74)¹⁴

Torneremo in particolare su questi elementi d'indole volontaria, programmaticamente assenti in Ungaretti. All'estremo opposto della poesia pura si situa la poesia filosofica, che per Montale è semplicemente impossibile nella modernità. Si tratta, come affermerà nel 1960, della poesia che «esprime idee che sarebbero valide anche se espresse in altra forma», cioè dell'espressione versificata di contenuti strettamente filosofici o teoretici, che solo in rari casi trascende la versificazione per farsi poesia, uno su tutti Lucrezio. La poesia metafisica, a trazione razionale, così come Montale la intende è una poesia che si fa «più mezzo di conoscenza che di rappresentazione», ma che esprime una verità puntuale in luogo di una generale, ovvero una verità diciamo fenomenologica, del soggetto individuale «in situazione».¹⁵ Vi è insomma, proprio a partire dall'esperienza delle *Occasioni*, la rinuncia all'asserzione gnomico-filosofica di taglio generale e all'universalità immediata che essa pretendeva di attingere.

¹⁴ È noto come per Gargiulo (*Primo aspetto di Ungaretti* [1932], in Gargiulo 1958, 321-22; e più in generale ivi, 318-41) proprio Ungaretti costituisca il culmine della letteratura italiana a lui contemporanea in virtù della sua «vena singolarmente libera da elementi intellettuali, pratici, esornativi, cioè comunque corruttori», tutta purezza intuitiva ed essenzialità lirica. Allargando lo sguardo, Gargiulo considerava Ungaretti la manifestazione più alta in grado di una «profonda esigenza di purezza intuitiva, che ha caratterizzato quest'ultimo periodo della nostra letteratura», ovvero il culmine di una tendenza lirica generale normalmente espressa nella prosa d'arte d'orientamento rondista e frammentistico, per Gargiulo collocata un gradino più in basso della lirica in versi.

¹⁵ Quest'ultimo concetto è ancora nell'*Intervista immaginaria* del 1946, cfr. SP, 564.

4. Per concludere la sezione preliminare del nostro ragionamento e avvicinarci ulteriormente alla disputa sul valore delle *Occasioni* possiamo infine andare in cerca della prosa, delle sue occorrenze esplicite all'interno degli scritti montaliani ma anche di quelle per così dire implicite, ovvero di quei concetti che l'edificio concettuale eretto da Montale autorizza a ritenere in qualche modo equivalenti.

Come abbiamo già anticipato, quando il termine *prosa* significa il corrispondente mezzo espressivo, il suo valore è neutro, non connotato nel senso del valore o del disvalore.¹⁶ Esiste quindi una prosa «comune» (SP, 583), «meramente utilitaria o didascalica» (SP, 10), il cui tono non è mai compatibile con quello richiesto alla poesia per essere tale. Vi è però anche una prosa «lavorata “artisticamente”» (SP, 583), che può talora giungere fino a farsi poesia in parte o integralmente. La prosa artistica moderna ha sua tonalità, una sua concentrazione, una sua grana musicale di «discorso spiegato» (SP, 592), diversa da quella della poesia ma non incompatibile con essa. Montale precisa però che la superiore dignità di tale prosa artistica varia storicamente: solo nell'Ottocento essa diventa artistica in senso moderno, compatibile con la poesia, capace di farsi *poème en prose* o di ospitare la poesia all'interno di campiture più vaste in sé narrative o di altro genere. Nella letteratura di *ancien régime* la dimensione della sua dignità è piuttosto quella dell'eloquenza retorica tradizionale.¹⁷ La prosa che costituisce per Montale il famoso semenzaio di ogni trovata poetica, il luogo di prima crescita di lessici e usi linguistici che poi possono essere trapiantati in poesia, è solo la prosa artistica moderna. A essa spetta di trasformarsi storicamente e di preparare l'avvento di una poesia futura quando questa non sia possibile nel presente. Così, nel 1951, interrogato sulla poesia coeva, Montale risponde:

Bisogna però aggiungere che la recente poesia italiana è minacciata d'esaurimento. Ed è propriamente il suo lato classico che sembra in pericolo. Ci sono parole, modi, cadenze recenti che non si potranno più usare per molto tempo; e un nuovo linguaggio, nei giovanissimi, non è sorto ancora. Se non sorgerà vorrà dire che l'Italia ha bisogno di molti anni di prosa e possibilmente di vera prosa, non di prosa poetica. (SP, 572)

¹⁶ «È stato osservato più volte che il contraccolpo del linguaggio poetico su quello prosastico può essere considerato un colpo di sferza decisivo. Stranamente la *Commedia* di Dante non ha prodotto una prosa di quell'altezza creativa o lo ha fatto dopo secoli. Ma se studiate la prosa francese prima e dopo la scuola di Ronsard, la Pléiade, vi accorgete che la prosa francese ha perduto quella mollezza per la quale era giudicata tanto inferiore alle lingue classiche ed ha compiuto un vero salto di maturità» (*È ancora possibile la poesia?* [1975], in SP, 11).

¹⁷ «In tutto l'Ottocento la prosa è stata lavorata “artisticamente” come non mai prima (prima era lavoratissima, ma nel senso dell'eloquenza). Inversamente, la poesia in versi ha dovuto discendere di almeno un tono, per essere meno poesia-poesia e più poesia-verità» (*Dialogo con Montale sulla poesia* [1960], in SP, 583).

Nel sistema letterario premoderno il rapporto di dipendenza appare invertito, dalla poesia alla prosa e non viceversa; per visualizzarlo Montale ricorre, nel discorso del Nobel, all'esempio della Pléiade, capace essa sola di far perdere alla lingua francese «quella mollezza per la quale era giudicata tanto inferiore alle lingue classiche ed ha compiuto un vero salto di maturità» (SP, 11).

Venendo al versante implicito, non possiamo non ipotizzare una coincidenza tra la prosa e la *non poesia* di ascendenza crociana. Secondo le note posizioni di Croce (p. es. 1918) la prosa in quanto espressione del pensiero si contrappone alla poesia in quanto espressione del sentimento, e proprio l'espressione in forma poetica del pensiero, e più in generale la presenza di un elemento volontario e razionale, sembra poter coincidere con la *prosa*. Ricordiamo gli elementi d'indole volontaria menzionati a proposito di Campana e, negativamente, di Ungaretti, ai quali è possibile aggiungere alcune celebri etichette con cui nell'*Intervista immaginaria* è inchiodata la situazione poetica degli *Ossi*: la dicotomia «tra descrizione e poesia», alla quale si allinea quella tra «diffusione» e successiva «concentrazione», dove *descrizione* e *diffusione* equivalgono a *prosa*; e quella, perfettamente parallela, «fra commento e lirica, fra spinta o preparazione alla poesia e poesia». ¹⁸ L'*Intervista* segue di qualche anno l'uscita delle *Occasioni* e il relativo dibattito critico, e credo si possa ritrovare in queste distinzioni fatte retrospettivamente da Montale il fantasma di quella *prosa* posizionata al centro dello scambio critico tra Gargiulo e Contini.

5. Il 1 aprile 1940 Gargiulo, già prefatore della seconda edizione degli *Ossi*, pubblica su «Nuova antologia» una recensione negativa alle *Occasioni*, uscite nell'ottobre 1939 per Einaudi. Montale risponde per lettera a Gargiulo il 6 aprile e commenta la stroncatura scrivendo a Contini e a Cecchi. In particolare, a Contini che si propone di replicare pubblicamente a Gargiulo, Montale scrive una lettera per noi interessante il 12 aprile. L'intervento continiano sarà pubblicato il 30 aprile su «Corrente» ed è ora contenuto nel volume montaliano *Una lun-*

¹⁸ Di seguito i passi, notissimi: «No, sapevo anche allora distinguere tra descrizione e poesia, ma ero consapevole che la poesia non può macinare a vuoto e che non può aversi concentrazione se non dopo diffusione. Non ho detto dopo spreco» (SP, 563); «Del resto, la campana di vetro persisteva intorno a me, ed ora sapevo ch'essa non si sarebbe mai infranta; e temevo che nelle mie vecchie prove quel dualismo fra lirica e commento, fra poesia e preparazione o spinta alla poesia (contrasto che, con sicumera giovanile, un tempo avevo avvertito anche in un Leopardi) persistesse gravemente in me» (*ivi*, 566).

ga fedeltà, col titolo *Di Gargiulo su Montale*.¹⁹ Una sintetica ricostruzione dello scambio è in un articolo del 2007 di Matteo Motolese.²⁰

Gargiulo attacca le *Occasioni* sul piano del contenuto e su quello della forma, facendo confluire le proprie riserve in una diagnosi complessiva di «oscurità». ²¹ Il primo difetto montaliano sarebbe quello dell'assenza di sentimento: «il maggior numero di queste liriche sono delle figurazioni esteriori non animate da alcun sentimento» e, si badi bene, si tratta non di «figurazioni in superficie», ma di «figurazioni in profondità», non motivate da alcuna volontà di istituire un sovrasenso soggettivo. La tendenza di Montale è «piuttosto a scavare un sentimento negli oggetti che ad investirli con qualche sentimento»:

Da ogni tratto, e dalla minima inflessione del discorso, risulta che il Montale mira addirittura al significato essenziale dei suoi oggetti (un paesaggio, una persona, un fatto); e quindi si vale, nel rappresentarli, solo di questo interesse obbiettivo, alieno da qualsiasi sentimento perturbatore.²²

Come Montale mostrerà di aver perfettamente compreso nella propria risposta epistolare al critico,²³ Gargiulo sostanzialmente non accetta il cambiamento di «tecnica “figurale”»²⁴ che ha portato il poeta ad abbandonare il metaforismo esistenziale attivo negli *Ossi* per sostituirvi la rappresentazione di oggetti epifanici il cui significato ultimo coincide con la loro stessa apparizione improvvisa e dirompente. Testimonia a favore di questa ipotesi il fatto che Gargiulo concentri il proprio disappunto sui due mottetti *Ecco il segno; s'innerva...* e *La speranza di*

¹⁹ Cfr. Contini 1940 [1974]. Tra la lettera a Contini e l'uscita del saggio di quest'ultimo si situano la pubblicazione dello scritto di Sergio Solmi *Poesie di Montale* (in «Primato», I, 4, 15 aprile 1940, pp. 17-18) e la lettera di ringraziamento di Montale a Solmi. Nella lettera, datata 16 aprile e ora leggibile in Montale-Solmi 2021, 566-67, Montale riconosce a Solmi il merito di aver reistituito la continuità tra *Ossi* e *Occasioni*, laddove invece tanto Gargiulo quanto Contini avrebbero scavato «il fosso tra i due libri». Al contrario, pur riconoscendo differenze e mutamenti, Solmi li riassorbe in una struttura fondamentale della poesia montaliana imperniata sul contrasto tra «un senso fondamentalmente negativo d'indifferenza e d'atonìa» e «la frattura sentimentale che vi si opera fulmineamente» (Solmi 1940 [1992], 253).

²⁰ Cfr. Motolese 2007.

²¹ Contro tale diagnosi si schiera frontalmente nella sua recensione Solmi, per il quale i tratti di oscurità della poesia montaliana sono il necessario portato della sua alta concentrazione espressiva, dell'elevato tasso di individuazione che fa di essa un «oggetto sensibile» (Solmi 1940 [1992], 260), oltre che della sua radice dialogica, di dialogo privato con un interlocutore assente.

²² Si cita da *Le occasioni* [1940], in Gargiulo 1958, 637-38.

²³ «È proprio questa pretesa di *imporre* al lettore degli *oggetti* e dei *fatti* e di far sì che questi fatti diventino fatti di lui lettore, che Lei trova illegittima: questa sarebbe la mia oscurità [...] E questa pretesa forse Lei non trova assurda in sé, ma fallace nel mio caso, perché tali *oggetti* (qui anche i *fatti* sono sentiti come *oggetti*, quindi poco varrebbe spiegarli) non suscitano in Lei il *correlativo* 'sentimento'» (lettera di Montale a Gargiulo del 6 aprile 1940, cit. in Motolese 2007, 191).

²⁴ Blasucci 1998 [2002], 220.

pure rivederti...; dove, se è comprensibile lo spaesamento generato dalla costruzione cronologicamente e logicamente rovesciata del secondo,²⁵ non lo è altrettanto l'accusa di «suprema volubilità» rivolta alla seconda strofa del primo; per non parlare della diagnosi di oscurità formulata a proposito del *tu* volutamente generico (in quanto fantasma femminile) protagonista de *Il balcone*, testo a cui spetta di proporre *in re* la nuova poetica dei «barlumi». Allo stesso modo, se si può parzialmente comprendere la perplessità di Gargiulo di fronte all'impaginazione secca dei quattro eventi di *Lindau*, più difficile è registrare l'incomprensione del valore epifanico — cioè non piattamente referenziale anche se non metaforico — delle apparizioni del nuotatore e del bassotto nel contesto dell'atmosfera sospesa e misteriosa di *Verso Vienna*. Di fronte alla «ricchezza di particolari, precisione realistica, cronaca»²⁶ delle *Occasioni*, il critico fautore delle pure intuizioni metaforiche e fonosimboliche dell'*Alcyone* dannunziano e di Ungaretti volge il capo in segno di rifiuto.

Il secondo difetto delle *Occasioni* è un difetto di forma, che Gargiulo designa in vari modi: come coincidenza *de facto* dei versi del secondo libro montaliano con la prosa d'arte, come assenza dei «valori di suono» e debolezza musicale dei versi, come tentativo malriuscito di conseguire «espressioni essenziali e perfino ineffabili [...] unicamente assottigliando e rendendo “volubili” al massimo le parole e il loro tessuto».²⁷ Si riparta da dove ci eravamo interrotti:

[...] e quindi si vale, nel rappresentarli, solo di questo interesse obbiettivo, alieno da qualsiasi sentimento perturbatore. Che poi vuol dire: pur seguitando a scrivere in versi, sostanzialmente egli è passato in un certo campo della prosa d'arte. Strano assai a dirsi, quando si pensi che negli *Ossi di seppia* il verso si affermava tanto necessario, e l'idea di un Montale scrittore in prosa sembrò, allora, quasi assurda.

Appare evidente come non sia possibile separare, nella condanna senza appello formulata da Gargiulo, l'elemento formale dal piano dell'*inventio* e delle intenzioni rappresentative. Solo così si comprende come i versi delle *Occasioni*, privati del sostrato sentimentale necessario a renderli appartenenti al genere sommo della lirica, finiscano per essere equiparati alla prosa d'arte, collocata un gradino più in basso lungo la scala delle arti verbali. L'assenza di sentimento provoca *ipso facto* la fuoriuscita dal perimetro della lirica, con la conseguente impossibilità di assorbire il residuo fonico della parola, la cui integrale risolu-

²⁵ Cfr. de Rogatis 2011, 261: «La progressione cronologica è invertita nella disposizione formale del testo. L'eccentrico incontro con gli sciacalli, posto in chiusura, è in realtà un'analessi, vale a dire l'evocazione di un evento che, secondo lo stesso Montale, ha preceduto in senso temporale, e anche provocato, l'inquieta riflessione della seconda strofa».

²⁶ Gargiulo 1958, 637.

²⁷ Ivi, 638.

zione nella rappresentazione artistica è prerogativa della sola lirica in versi.²⁸ Quanto ai valori di suono, poi, è possibile precisarne la consistenza ritornando alle pagine ungarettiane di Gargiulo, là dove il critico distingue tra valori «evocativi» (il fonosimbolismo) e valori «ritmici» (l'impianto metrico-ritmico dei testi).²⁹ A disertare il terreno delle *Occasioni* sono probabilmente i primi, che invece davano agli *Ossi* il proprio assetto fonosimbolico peculiare imperniato su «certi stridori di suoni, certe fratture di ritmi»,³⁰ ma il confronto con i giudizi riservati alla metrica libera di Ungaretti consente di ipotizzare che Gargiulo possa essere stato colpito in negativo anche dalla compagine metrica più nobilmente tradizionale — e convenzionale — delle *Occasioni*.³¹ Più complicato, infine, risulta comprendere in che cosa esattamente consista l'erronea strategia adoperata da Montale, in mancanza dei valori di suono, per conseguire la rappresentazione dell'«essenziale o ineffabile»: «assottigliando e rendendo “volubili” al massimo le parole e il loro tessuto».³² Essa può coincidere ancora una volta con i bruschi

²⁸ Si capisce che questa seconda accezione di prosa come assenza di adeguato investimento sui valori musicali, in sé difficilmente motivabile con riguardo alla forma poetica delle *Occasioni*, è trascinata dalla prima, la prosa come dominio del momento oggettivo; lo conferma un passaggio contenuto in alcuni fogli dattiloscritti conservati alla Nazionale di Roma, risalenti al 1942, nel quale Gargiulo torna sul proprio giudizio sulle *Occasioni*: «solo nella lirica la totalità dell'espressione determina il mezzo, la parola, fino nelle sue minime particolarità» (cit. in Motolese 2007, 188). Il giudizio di Gargiulo presuppone la sua gerarchia delle arti della parola, la cui purezza è commisurata alla loro capacità «di assorbire e rendere espressiva tutta la parola» (Gargiulo 1952, 188), compresa la componente fonica di essa. Tra la narrativa, dove «il mezzo è costituito da parole accostate vevoli esclusivamente per il senso e senza alcun riguardo all'elemento fonico» (ivi, 191) e la lirica, in grado di assorbire interamente il residuo fonico nell'espressione, si colloca il genere intermedio della prosa d'arte, nella quale «il mezzo espressivo parola è adoperato con molto più peso dell'elemento letterario e fonico» (ivi, 196). Nell'ultimo appunto citato (*La prosa d'arte* [1947]), Gargiulo associa in realtà anche a quest'ultima l'espressione di un sentimento, il quale però, a differenza che nella lirica, si svilupperebbe in parallelo alla composizione invece che esserne il movente: «il sentimento agisce fin da principio, ma come ricercandosi, definendosi nel corso dello sviluppo».

²⁹ Cfr. *Sviluppi di Ungaretti* [1932], in Gargiulo 1958, 330-31.

³⁰ Cfr. *Eugenio Montale* [1928], in ivi, 454: «Che a dire l'intensità di tanta negazione allo scrittore occorresse il verso, appare non solo dal canto, ove più ove meno liberato: certi stridori di suoni, certe fratture di ritmi, se restano lontani dal canto, restano però tanto più lontani da qualsiasi immaginabile prosa».

³¹ Cfr. Gargiulo 1958, 331 «la poesia dell'Ungaretti tende a ridare a ciascun elemento ritmico una funzione assolutamente espressiva: ne respinge in altri termini, ogni contributo d'ordine convenzionale».

³² Ivi, 638. Alla denuncia dell'assenza di valori di suono nelle *Occasioni* fatta da Gargiulo risponderà, prima di Contini, Solmi, identificando la ricchezza musicale del secondo libro montaliano nella plasticità e corposità fonica e ritmica dei testi (lontana tanto dalla liquidità della «suggerzione musicale» quanto da una cantabilità troppo scoperta) così come nell'accresciuto ricorso all'endecasillabo (cfr. Solmi 1940 [1992], 259-60).

tagli che la tecnica metonimica infligge alla rappresentazione, o eventualmente con alcune delle forme sintattico-testuali deboli in cui essa si concreta (elencazioni, ellissi, sequenze di elementi nominali). Tuttavia, uno degli esempi portati a sostegno (*Ecco il segno; s'innerva...*) non sorregge tale interpretazione; e Contini ne darà un'altra lettura, interpretandola come «instabilità del sentimento innanzi a un medesimo segno»,³³ di fronte alla quale però Montale rimarrà in un primo momento perplesso.³⁴

6. Montale scrive a Gargiulo il 6 aprile, replicando a entrambe le riserve espresse dal critico. Egli rivendica in primis la poetica implicita delle *Occasioni*, ovvero la natura illusionistica, di *trompe-l'oeil*, dei loro oggetti e la capacità di questi ultimi di imporsi al lettore per via del correlativo sentimento che sanno suscitare; contro il secco dualismo gargiuliano soggettivo/oggettivo, egli rivendica la possibilità di un uso strumentale, tattico dell'oggettivo per suscitare il soggettivo e renderlo credibile, necessario, stringente per il lettore. Sul piano formale, invece, egli semplicemente nega l'assenza di valori musicali riconoscendo nei propri testi l'impronta inconfondibile di una specifica tonalità.³⁵

Più interessante per noi è però la responsiva di Montale del 12 aprile a Contini, che gli chiedeva di poter intervenire pubblicamente in suo favore, nella quale Montale identifica proprio nella *prosa* e nella depistante ambiguità del termine l'oggetto del contendere:

«Se vuoi obiettare qualcosa in nome dei critici bafoués, leggerò con piacere; fa come credi utile. L'importante è che tu non ceda un millimetro sulla questione della *prosa*. Nel senso che hai dato tu alla parola ce n'era di più negli *Ossi*; ma il senso che il G. dà alla parola è retorico-tonale, e allora nulla è meno *prosa* delle *Occasioni*».³⁶

Montale enuclea del discorso di Gargiulo solo il secondo polo, quello “musicale”, attribuendo al critico un utilizzo del termine in senso retorico-tonale, cioè formale e stilistico. Allude poi a un diverso significato di *prosa* secondo Contini, rimandando implicitamente all'intervento uscito su «Letteratura» nell'ottobre

³³ Contini 1940 [1974], 54.

³⁴ Sembra di poter scorgere nella volubilità additata come difetto da Gargiulo quell'«estrema rarefazione espressiva» che per Solmi rappresenta uno degli acquisti maggiori delle *Occasioni* e che egli esemplifica nel già ricordato mottetto degli sciacalli: «In questo clima di estrema rarefazione espressiva, ogni parola vale per sé e per altro; il “tema” si svolge contemporaneamente su piani diversi, s'impregna d'altri significati appena intravisti, forse neppur del tutto palesi al poeta stesso, che gelosamente vieta alle sue cariche di lirismo di disperdersi in svolgimenti deduttivi: si pensi [...] a quei due emblematici “sciacalli al guinzaglio”, “schermo d'immagini”, in pari tempo segni di morte, annunci d'un passato vorace che ritorna, e chissà cosa ancora?» (Solmi 1940 [1992], 257).

³⁵ Cfr. il testo della lettera in Motolese 2007, 191.

³⁶ Lettera di Eugenio Montale a Gianfranco Contini del 12 aprile 1940, in LET, 64-65.

del 1938 (poi *Dagli Ossi alle Occasioni*) e asserendo, contro Gargiulo, la maggiore prosasticità del primo libro rispetto al secondo.

Lo scritto continiano *Di Gargiulo su Montale*, la cui prima pubblicazione risale al 30 aprile 1940, si articola in tre movimenti concettuali: il primo si concentra sul significato contenutistico del termine *prosa* secondo Gargiulo, il secondo su quello formale, il terzo sulla presenza o meno della prosa negli *Ossi di seppia*. Dopo aver riassunto il giudizio gargiuliano sull'«abdicazione del poeta innanzi agli oggetti, in rigorosa assenza di ogni intervento»³⁷ Contini interviene a dissociare l'oggettività dalla prosa d'arte:

Ma è, poi, la stessa definizione della prosa che chiederebbe illuminazione. In che consisterebbe la (negli *Ossi* imprevedibile) adesione di Montale alla prosa? Nel fatto ch'egli si rifiuta a enunciare espressamente il suo sentimento, e addirittura a calarlo in figurazioni esteriori, ma lo distrugge dietro un semplice allineamento di "cose". Ammessa la verità della constatazione, è però negata con ciò qualsiasi relazione con la "prosa d'arte" contemporanea: visto che il presupposto iniziale di questa è precisamente quello d'un'intransigente liricità, d'una trasfigurazione immediata e "per discussione".³⁸

La posizione espressa da Gargiulo lo condurrebbe, secondo Contini, a un restringimento della nozione di *lirico* tale da porlo in contraddizione con se stesso, rifiutando la maggiore ampiezza della «crocianissima (e gargiuliana) liricità»: «Sembra che il Gargiulo, lasciando a Montale e alla prosa d'arte il compito di "scavare un sentimento negli oggetti" [...], riserbi alla Lirica il suo vecchio significato di lirismo soggettivo».³⁹

Il secondo movimento concettuale, incentrato sul significato formale del termine *prosa*, si configura ancora come svelamento di un significato ristretto, rimpicciolito, stavolta quello del concetto di *valori di suono*, che Contini giustamente riduce alla sola «fonicità evocatoria», cioè alla funzione fonosimbolica degli elementi fonici, riconoscendo la radice ungarettiana del ragionamento di Gargiulo:

E per chi ricordi le analisi foniche praticate dal Gargiulo sui testi d'Ungaretti, nessun dubbio che occorra discorrere di valori evocatori. (Gli innegabili valori fonici dell'inizio, poniamo, di *Verso Vienna* sono certo a carico d'un mondo fan-

³⁷ Contini 1940 [1974], 49-50.

³⁸ Ivi, 51, dove Contini fa i nomi di alcuni campioni della liricità prosastica (Manzini, Pea e Cecchi). La contraddizione individuata da Contini è reale, e per giunta chiaramente percepibile a chiunque legga le pagine di critica raccolte nella *Letteratura italiana del Novecento*, dove Gargiulo a più riprese identifica nella letteratura degli anni Venti e Trenta una pervasiva tendenza lirica (cioè soggettiva, intuitiva, musicale) la quale trova realizzazione in primis nella prosa frammentistica di Ronda e dintorni (cfr. *supra* nota 14).

³⁹ Contini 1940 [1974], 52.

tastico già definibile per altra via). Per tal modo, se la funzione del linguaggio come segno è la materia-ostacolo propria della Prosa, la sua funzione come fonicità evocatoria sarebbe la materia propria della Lirica.⁴⁰

Il terzo movimento concettuale continiano, dedicato alla eventuale prosasticità degli *Ossi*, è quello maggiormente debitore del precedente suo scritto sulle *Occasioni*. È a quest'altezza che Contini utilizza il termine prosa in un'accezione assolutamente personale, che Montale farà propria, implicitamente, all'altezza dell'*Intervista immaginaria*:

Ma di più: in che senso il linguaggio degli *Ossi* era, esso, remoto da "qualsiasi immaginabile prosa" (prefazione agli *Ossi*)? Non, è credibile, per valori fonici. Se prosa significa *l'enunciazione bruta dei sentimenti* (riconosciutavi dal Gargiulo), al fine di bruciarli subito, sottrarli alla durata; se negli *Ossi* ben più che nelle *Occasioni* si distendono il paesaggio trascendente, la natura pre-giudicata, il non-sentimento e la cessata probabilità di sentimento, proprio larghe zone degli *Ossi*, semmai, partecipano della prosa:⁴¹

La maggiore prosasticità degli *Ossi* consiste per Contini in due qualità distinte e interrelate, una gnoseologica e l'altra espressiva: la prosa è prima di tutto la montaliana «campana di vetro» (SP, 566), il reale che non si rivela al soggetto, separato da esso da una costitutiva disarmonia (in questo senso il paesaggio è *trascendente*); ne deriva un movimento conoscitivo forzato e volontaristico, una faticosa presa di contatto con il reale che per Contini prende corpo in parte nella ferocia dell'elencazione con cui la poesia è stipata di porzioni di mondo. Se l'opera montaliana si fonda sulla sintesi invariabilità-eccezione, la *prosa* è, intesa in senso gnoseologico, questa invariabilità considerata nella sua natura opaca di fronte alla coscienza. L'accezione propriamente espressiva del termine *prosa* deriva per Contini da quella gnoseologica e corrisponde, oltre che alla già citata elencazione, all'enunciazione bruta dei sentimenti, all'asserzione esplicita di taglio gnomico-filosofico con cui il soggetto degli *Ossi* afferma verità che si pretendono universali. Nella risposta a Gargiulo del 1940 Contini sintetizza questa modalità espressiva nel «commento», detto anche «intervento lirico», utilizzando la parola che Montale userà nell'*Intervista immaginaria*, certamente riprendendola dallo stesso Contini, al quale Montale sembra dovere buona parte dell'impianto interpretativo del passaggio dagli *Ossi* alle *Occasioni*. Ma si legga il passaggio continiano, dove la ragione del sospetto di Gargiulo nei confronti di *Lindau* e *Verso Vienna* è identificata nel loro essere «privi, o quasi privi, di commento (ossia d'intervento lirico)». In realtà, prosegue Contini,

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Ivi, 53-54.

l'angosciosità della sarabanda di *Lindau*, l'indeciftrato orrore di non-essere ch'essa pone; e *l'epifania* del nuotatore ciarliero, in *Verso Vienna*, crudelmente ridotta alla sua apparenza divertente e un po' futile, il declinare dell'eco di fraternità alla bontà minore del bassotto che latra, sono "sentimenti" che noi qui distacchiamo didascalicamente dalle figurazioni in cui, precisamente, sono del tutto calati.⁴²

7. L'impianto concettuale di Contini è sviluppato nello scritto del 1938 noto come *Dagli Ossi alle Occasioni*,⁴³ a partire dalla distinzione di matrice crociana tra poesia e non-poesia e da quella parallela tra motivo poetico e motivo psicologico, forma e psicologia. L'accezione gnoseologica della non-poesia — o della prosa che dir si voglia — è formulata chiarissimamente all'inizio del saggio:

La realtà rimane assolutamente esterna agli interessi del poeta, e ogni sforzo linguistico volto a riconoscerne volontariamente l'esistenza conferma quella trascendenza in modo irrimediabile. È una situazione dell'ordine gnoseologico, negativa; che rende improbabile la nascita delle liriche effettive, cioè di sentimenti concreti discorsi nella loro articolazione interna». [...] Le sue carenze espressive [di Montale] sono nient'altro che carenze teoretiche, anteriori al linguaggio; o insomma impossibilità generale di linguaggio.⁴⁴

Se, per Contini, «la vera salute (nell'ordine del concreto, e perciò della *lirica*) della poesia montaliana è, sempre fuori da questo mondo, presente e distrutto, nel sospetto d'un altro mondo, autentico e interno, o magari "anteriore" e "passato"»,⁴⁵ ne deriva che la prosa coincide con l'«attesa di rivelazione»,⁴⁶ con la qualità «atona, morta»⁴⁷ del reale. Se ogni lirica montaliana consisterà, da *Delta* e *Arsenio* in poi, «nella definizione d'un fantasma che abbia la possibilità di liberare il mondo nascosto»,⁴⁸ resta che «poesia e non-poesia in lui non sono contigue, ma strettamente interdipendenti e complementari». ⁴⁹ Per delineare questi concetti Contini ricorre a espressioni che Montale farà sue nella più volte citata *Intervista immaginaria*, a cominciare da *descrizione*: «E così la stessa "descrizione" dell'impossibilità, pur graduandosi di "*meno-poesia*", rispetto a quella folgorazione conoscitiva, è tuttavia la garanzia storica di quell'istantaneità». ⁵⁰

⁴² Ivi, 56-57.

⁴³ Su cui cfr. Cardilli 2013.

⁴⁴ Contini 1938 [1974], 22.

⁴⁵ Ivi, 19.

⁴⁶ Ivi, 33.

⁴⁷ Ivi, 34.

⁴⁸ Ivi, 21.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.* Solmi, nella sua recensione, fa riferimento al saggio continiano rimproverandogli «una specie di eccesso di dimostrazione» e più nello specifico contrapponendo all'ancora troppo rigida

L'impermeabilità conoscitiva del mondo, invece, che così larga parte ha nel discorso di *Ossi di seppia*, è definita da Contini «propedeutica alla poesia»,⁵¹ anticipando la montaliana «spinta o preparazione alla poesia». La concrezione linguistica di tale atteggiamento è ritrovata da Contini negli elenchi, nella riproduzione spaziale, interpretati come «dichiarata prova di sfiducia nella natura; un archivio, non un'evocazione... Lo spettacolo rimane trascendente rispetto al testardo contemplatore».⁵² Il suo rovescio speculare è da ritrovare nell'altra modalità espressiva non-poetica o prosastica degli *Ossi*, ovvero il «primitivo gusto gnomico»⁵³ di Montale, la sua «esperienza d'assertore gnomico».⁵⁴ Il passaggio dagli *Ossi* alle *Occasioni* fa perno per Contini sulla contrazione della non-poesia, della quale è fondamento la possibilità di ritrovare un «fantasma privilegiato come assoluta presenza dell'ignoto».⁵⁵ Non più dunque, la forzosa mimesi del reale naturale e l'asserzione gnomica ma in loro vece, mediata dalla presenza femminile, un'immagine tipica, essenzialmente non irrelata: sia pure poi di difficile o disperata interpretazione, nel cui alone poetico è involto per Contini il possibile significato.⁵⁶ Analizzando alcuni testi lunghi delle *Occasioni* come *La casa dei doganieri* e *Sotto la pioggia*, Contini riesce poi a identificare i concreti strumenti attraverso i quali è possibile una conversione della prosa psicologica nella poesia, dello stato d'animo atonico nella rivelazione possibile, mancata, persa, ma indubbiamente esperita come tale. Sono proprio i valori di suono che Gargiulo riteneva deboli e quasi assenti nelle *Occasioni* — in quanto vincolati per un verso alla loro funzione evocativa e per l'altro alla mancata associazione con un movente sentimentale — a consentire tale passaggio; nello specifico, un certo uso della metrica⁵⁷ e il ricorso a formule teatrali e canzonettistiche (come quelle di *Keepsake* e, appunto, di *Sotto la pioggia*), entrambi capaci per Montale di svolgere una funzione rituale facendo scattare il ricordo e il senso emblematici-

complementarità oppositiva di zone di poesia e zone di non poesia, ovvero di prosa, l'idea di un continuum poetico dove di danno tutt'al più gradazioni d'intensità: «Ché poesia è sempre discorso snodato, non inarticolata illuminazione; e l'illuminazione non sarebbe, se il discorso non la preparasse, imbevendosene, per così dire, via via che la suscita. Per ricorrere ad immagini approssimative, direi che la poesia non è una concreta sostanza di parole, ma una "qualità" presente nelle parole, una qualità dinamica e mutevole che le permea e vi si irradia. Per questo, i due motivi di Montale, l'"indifferenza", il "male di vivere" e l'altro, la frattura, la grazia, il "fantasma che salva", non appartengono già il primo alla sua prosa e l'altro alla sua poesia, ma entrambi alla sua poesia, se non altro perché senza l'uno l'altro non sarebbe». (Solmi 1940 [1992], 261).

⁵¹ Contini 1938 [1974], 23.

⁵² Sull'enumerazione caotica montaliana si veda almeno Bozzola 2006, 73-111.

⁵³ Contini 1938 [1974], 36.

⁵⁴ Ivi, 41.

⁵⁵ Ivi, 33.

⁵⁶ Cfr. ivi, 36.

⁵⁷ Che per Contini è già presente negli *Ossi*, cfr. ivi, 29.

co di alcuni oggetti.⁵⁸ È analizzando *La casa dei doganieri* che Contini identifica nelle insistenze tradizionali della metrica il tentativo di sfuggire all'inesorabilità negativa e avviare il processo mnemonico-conoscitivo, la possibilità insomma di giungere all'evocazione della casa:

[...] e la lirica è, sempre a quell'occhio normale, poco meno che il grafico d'una distrazione: movimento involutivo, che si coniuga, meglio: si fa una sola cosa, col dubbio sulla via più sicura per evocare la casa (ossia la presenza del "passato"). Ivi, come si rilevava, è la poesia; e si può interrogare la metrica al fine di stabilire come il documento, o prosa, si trasformi in quel movimento o dubbio. Il documento cerca di sfuggire a sé stesso ritmandosi; e si può precisare, elementarmente ritmandosi.⁵⁹

Proprio in alcuni elementi *latu sensu* formali, dunque, Contini rileva gli strumenti con cui la prosa, il dato psicologico negativo, può essere traghettata verso la poesia intesa come ipotesi di illuminazione e attingimento, anche solo negativo, del miracolo. Dato però il carattere residuale, imperfetto, altalenante di tali elementi, essi non tradiscono la natura precaria dell'evento, la radice probabilistica del gesto conoscitivo, non venendo mai meno in Montale la complementarietà di prosa e poesia, di razionalità e irrazionalità, di certezza negativa e positiva incertezza. La «vittoria sulla prosa della poesia»⁶⁰ in Montale è quindi essenzialmente un processo e una possibilità, una pressione che continuamente ricade per poi tornare a salire in direzione del senso.

Misurato a partire da questa posizione, l'errore di Gargiulo è allora almeno doppio: non aver colto l'opposizione esistente tra l'oggettivismo e la razionalità costruttiva, metonimica della poesia montaliana e la natura invece smaccatamente lirica, analogica, musicale di molta prosa d'arte italiana contemporanea; e, insieme, non aver colto il valore illusionistico, intimamente e non esteriormente lirico degli oggetti montaliani, o almeno di alcuni di essi. Di qui l'im-

⁵⁸ Cfr. ivi, 42: «Ma la "prosa" di Montale, la prosa che si trovò quasi annullata in *Corrispondenze*, che vedemmo ritmarsi e contraddire a se stessa nella *Casa dei doganieri*, a che principio si può ridurre? Ripresentiamoci un istante *Vecchi versi*, e la ritroveremo in quella stessa serie endecasillabica indefinita: ossia nell'intrico di realtà che costituisce la "premessa" all'unità lirica di Montale. E si offrirà come periodo ritmico irregolare nei preludi di *Punta del Mesco* e di *Dora Markus*, lento deposito ancor grezzo del ricordo; come implicanza sintattica, seguito di subordinate e di determinazioni aggettivali o per via di relative, negli inizi di *Eastbourne* e di *Sotto la pioggia*, a porre una presenza per ora soltanto vitale. Anche qui, tale presenza, con qualche ripresa di rime, con qualche verso epodico, tenta di opporsi radicalmente alla propria naturalità non più che fisiologica (...) Ma si libera già, nelle parole dell'inno, una formula, una di quelle formule in senso largo "teatrali", intermedia fra la letteratura popolare, l'operetta e il circo (dello stesso ordine delle reminiscenze adunate in *Keepsake* e in *Buffalo*), a cui Montale ricorre come a un sistema rituale bell'e congegnato, d'efficacia estremamente prevedibile».

⁵⁹ Ivi, 39-40.

⁶⁰ Ivi, 43, a proposito di *Sotto la pioggia*.

possibilità di comprendere l'acquisto poetico che le *Occasioni* rappresentano rispetto agli *Ossi*, vale a dire il passaggio dall'accumulazione come segno di una forzosa presa di contatto con il paesaggio trascendente al ritrovamento dell'immagine tipica, dell'unica figura significativa nella quale s'incarna il contenuto spirituale (sia esso l'altra vita di cui Lei è testimone, oppure la fulminante conferma dell'universale atonia).

Riferimenti bibliografici

- Blasucci [1998] 2002 = L.B., *Appunti per un commento montaliano*, in Id., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, pp. 203-227.
- Bozzola 2006 = S.B., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci.
- Campeggiani-Scaffai 2019 = E. Montale, *La bufera e altro*, edizione commentata a cura di I.C. e N.S., Milano, Mondadori.
- Cardilli 2013 = L.C., *Da Contini a Montale e "ritorno": complicità critiche e problemi metodologici nel saggio sulle Occasioni*, in A. M. Morace, A. Giannanti (a cura di), *La letteratura della letteratura. Atti del XV Convegno Internazionale della MOD 12-15 giugno 2013*, Pisa, Ets, 2017, 2 voll., t. II, pp. 293-304.
- Contini 1938 [1974] = G.C., *Dagli Ossi alle Occasioni*, in Contini 1974, pp. 17-45.
- Contini 1940 [1974] = G.C., *Di Gargiulo su Montale*, in Contini 1974, pp. 46-78.
- Contini 1974 = G.C., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi.
- Croce 1918 = B.C., *Il carattere di totalità dell'espressione artistica*, in Id., *Nuovi saggi di estetica* [1920], edizione critica a cura di M. Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 111-136.
- Crocco 2021 = C.C., *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci.
- de Rogatis 2002 = T.d.R., *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Fenoglio 2019 = C.F., *Montale critico letterario*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 249-265.
- Gargiulo 1952 = A.G., *Scritti di estetica*, a cura di M. Castiglioni, Firenze, Le Monnier.
- Gargiulo 1958 = A.G., *Letteratura italiana del Novecento. Nuova edizione ampliata*, Firenze, Le Monnier.
- Gigliucci 2007 = R.G., *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti.
- Lonardi 1980 = G.L., *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli.
- Marini-Scaffai 2019 = P.M., N.S. (a cura di), *Montale*, Roma, Carocci.

- Mazzoni 2002 = G.M., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos.
- Mazzoni 2005 = G.M., *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.
- Mengaldo 2019 = P.V.M., *La poesia di Eugenio Montale*, a cura di S. Bozzola, Padova, Padova University Press.
- Montale-Solmi 2021 = E.M., S.S., *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980*, a cura di F. D'Alessandro, appendice a cura di L. Rossi, Macerata, Quodlibet.
- Motolese 2007 = M.M., *Per le Occasioni: una lettera inedita di Eugenio Montale ad Alfredo Gargiulo*, «Bollettino di italianistica», IV, 2, pp. 183-192.
- Pacini 1982 = C.P., *Esteticità e formalismo. L'analisi letteraria di Alfredo Gargiulo*, Pisa, Giardini.
- Proietti 1999 = D.P., *Gargiulo, Alfredo*, «Dizionario Biografico degli Italiani», LII, [https://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-gargiulo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-gargiulo_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 30.07.2021.
- Scaffai 2015 = N.S., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci.
- Solmi 1940 [1992] = S.S., «Le occasioni» di Montale, in Id., *Opere, III: La letteratura italiana contemporanea, 1: Scrittori negli anni, note e recensioni, ritratti di autori contemporanei, due interviste*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, pp. 251-263.

Prose e “prosa” nella *Buferà e altro*

Ida Campeggiani

Università di Pisa

1. *Le prose*. La *Buferà* è per Montale il luogo del passaggio dalla poesia alla prosa. Lo è per almeno due ragioni evidenti: la prima è la presenza al suo interno, nella sezione *Intermezzo*, di due prose d'arte (*Dov'era il tennis* e *Visita a Fadin*); la seconda è che proprio negli anni in cui componeva le liriche della *Buferà*, Montale scriveva i racconti della *Farfalla di Dinard*, stampata nello stesso 1956, nonché i *reportages* confluiti in *Fuori di casa* (1969).

I pezzi giornalistici, più ancora di quelli narrativi, intrattengono con la *Buferà* un rapporto notevole, anzitutto dal punto di vista genetico: tendenzialmente infatti la loro composizione precede quella delle corrispondenti poesie “di viaggio” (nei *Flashes' e dediche*) e talvolta sono il “sostrato” di quelle poesie, avvalorando, in un circuito tutto interno all'opera montaliana, la celebre affermazione che «[...] il grande semenzaio d'ogni trovata poetica è nel campo della prosa».¹

In generale, il forte «interscambio fra poesia in versi e prosa “d'arte” o di diario» nella *Buferà* era notato nel 1957 da Sergio Solmi, che si soffermava proprio sulle due prose:

che Montale non sia estraneo a questo processo [l'interscambio], sta a dimostrarlo il fatto della inclusione, nel suo ultimo libro, di due “prose”, che, pur essendo veramente “prose” nella loro contestura (cioè per nulla liricheggianti o “verso bianco”), si legano, appunto, alle contigue poesie in quanto presentano su di un altro piano, di ripiegamento discorsivo e a tratti sostenutamente ironico, non solo l'identico panorama mentale, ma certe peculiarità di apprensione stilistica comuni ai versi.²

¹ *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in SP, 561-569: 564.

² Solmi 1957 [1963], 284.

Il giudizio di Solmi è acuto (specie nell'affermazione finale sull'«apprensione stilistica» omogenea a quella dei versi³), ma sembra in parte fuorviato dalla *Farfalla di Dinard*. In effetti le due prose della *Buferà* non sono ironiche, non hanno lo *humour* tipico dei pezzi della *Farfalla* e anzi, forse proprio nei modi rievocativi e a tratti quasi lirici risiede la ragione prima della loro presenza nella *Buferà*. È semmai in *Donna Juanita* (1948), il racconto della *Farfalla* che condivide con *Dov'era il tennis* personaggi e ambientazione, che si avverte a più riprese l'ironia di cui parla Solmi (nella scena di Juanita a bagno, bardatissima come un'«enorme medusa», nella descrizione della sua casa come «un palazzo degno di Semiramide» ecc.).

A sua volta *Visita a Fadin* si caratterizza per il pathos trattenuto con cui celebra la figura di Sergio Fadin: la rievocazione dell'ultima visita all'amico malato è interrotta solo da una breve nota paesistica che rimanda a *Dov'era il tennis...*, anche per il guizzo metaforico che spicca in uno scritto tanto sobrio: «Il mare, in basso, era vuoto, e sulla costa apparivano sparse le architetture di marzapane degli arricchiti». Ma siamo lontani – mi pare – dagli accenti avvertiti da Solmi.

Quando afferma che le due prose non sono «per nulla liricheggianti», Solmi intende forse sottolineare la distanza da certo frammentismo lirico primonovecentesco, ma di nuovo si dovrebbe fare qualche puntualizzazione: come hanno ben mostrato gli studi, *Dov'era il tennis* presenta endecasillabi e varie sequenze dattiliche disseminate qua e là.⁴ Aggiungerei – e forse si poteva aggiungere anche nel commento – che certi passaggi descrittivi della Riviera ligure ricordano alcuni «scritti lirici»⁵ dei *Trucioli* di Sbarbaro. Per fare un esempio, l'*incipit* «Dov'era una volta il tennis, nel piccolo rettangolo difeso dalla massicciata su cui dominano i pini selvatici» non è troppo dissimile da un'apertura di frammento come «Mi viene in mente i pini netti stagliati sul barbaglio del mare laggiù». Al di là delle somiglianze generiche, Montale segue Sbarbaro anche nel “montaggio”, per così dire, ossia nel rapido susseguirsi di prospettive, che non è solo un susseguirsi di inquadrature naturalistiche: infatti ai cambiamenti del paesaggio corrispondono ben più profondi cambiamenti nel tempo, evocati in maniera essenziale e malinconica. Leggiamo il frammento per intero:

Mi viene in mente i pini netti stagliati sul barbaglio del mare laggiù. Il bosco di pini parasole con le pigne secche attaccate come pipistrelli: le siepi polverose, gli acquirini, i ginepri accesi di coccole.

³ Al riguardo porta esempi fondamentali Mengaldo 1970 [1996].

⁴ Brettoni 1978; Lavezzi 1981 [2008]; Zambon 2017. Anche in *Visita a Fadin* troviamo alcuni versi (come «dissolti in un alone più profondo», per limitarsi a indicare un endecasillabo in clausola).

⁵ Definizione di Montale, nel saggio *Camillo Sbarbaro* (1920), ora in SP, 189.

Non eravamo turbolenti. Camminavamo, mia sorella e io, lo stradale tra Varazze e Cogoleto con in mezzo l'ombra zitta e nera di nostro padre.

C'erano dei boschi di curiosi fiori non più rivisti: corolle azzurre in cima a paglie, che noi mangiavamo.⁶

E chissà se i «curiosi fiori non più rivisti» possano avere ispirato il «fiore unico, irripetibile» fotografato dal «parente maniaco» nella prosa montaliana. Tanto più che un altro luogo di *Trucioli*, «A levante il paesaggio è lumeggiato da una luce che pare di magnesio»,⁷ potrebbe avere a che fare con il «lampo di magnesio» di quella macchina fotografica.

Insomma, facendo un primo bilancio, si può dire che le due prose siano state incluse nella *Bufera* per il loro aspetto lirico. Certo, non mancava la volontà di annunciare l'attività narrativa, quella che avrebbe portato alla pubblicazione della *Farfalla*: ma si tratta comunque di un annuncio in grande stile.⁸

Tra prose e liriche non c'è dunque alcuna dissonanza, anzi: c'è persino coesione, evidente sul piano allegorico, decisivo per lo stile della *Bufera*. Nella raccolta infatti irrompe la realtà (la guerra *in primis*) ma nel contempo si dispiega un «tessuto mitico»,⁹ un cosmo esistenziale e culturale straordinariamente complesso: e queste due componenti – realtà e mito – apparentemente opposte tra loro, si fondono conferendo a situazioni e personaggi un immediato valore allegorico. Per parte loro, le prose sono esemplarmente sospese tra realtà e mito, tra storia e idealizzazione. Pensiamo a *Dov'era il tennis*, dove i «generi brazileiri» di Paquita adombrano l'insorgenza della civiltà industriale, losca e omologata, in netto contrasto con il mondo appartato e perduto, mitizzato nel

⁶ Sbarbaro 1990, 257. Elenco qui alcuni passaggi interessanti per le possibili consonanze con *Dov'era il tennis* e altri testi montaliani: per la generica affinità ambientale, cfr. «Pezzi per lo più staccati e come sospesi a mezz'aria della mia Liguria; quella che amo; dove l'ossatura è pietra e la terra rossa e poca e l'erba rada e forte: e tutto scabro e asciutto come se ogni superfluità fosse divorata da un ardore intenso» (ivi, 239); cfr. inoltre «il mare non è che una fredda lavagna infinita percorsa di brividi di vento» (ivi, 275), in qualche modo vicino ad affermazioni come: «Il mare, in basso, era vuoto, e sulla costa apparivano sparse le architetture di marzapane degli arricchiti» (*Visita a Fadin*); infine «Passa al largo il guscio rossastro della petroliera» (ivi, 277) fa entrare in scena la petroliera di *La casa dei doganieri* (OC), v. 18.

⁷ Ivi, 254.

⁸ Non mi soffermo sulla vicenda della prosa *Il lieve tintinnio del collarino...*, pubblicata con *Dov'era il tennis* e *Visita a Fadin* su «Lettere d'Oggi» nel 1943 ma esclusa da B, come più tardi da S, e accolta infine in TV (1973). Su questa esclusione neanche Montale seppe proporre una spiegazione: «non so perché io l'abbia esclusa da una raccolta dove pure compaiono altri due *petits poèmes en prose*. [...] Avevo già sulla coscienza un buon numero di prose, ma tutte di critica letteraria e sparse in quotidiani di second'ordine o riviste...» (*Variazioni*, «Corriere della Sera» del 18 marzo 1969, poi in TV, 575).

⁹ Contini 1956 [1974], in Campeggiani-Scaffai 2019, 401.

ricordo.¹⁰ Ed è significativo che in questa prosa compaiano molti stilemi-chiave di Montale, a testimonianza della forte coesione con i versi. Il «lampo di magnesio» preannuncia il flash dei *Flashes' e dediche* (quella folgorazione che nella *Buferà* è decisiva, tanto nella variante sacra, il *lampo* di Irma, quanto nella sua variante profana, appunto “fotografica”, che qui compare per la prima volta). La vita che si accende nella memoria, nutrita di rovine e di ricordi, cui allude la frase «Si direbbe che la vita non possa accendervisi che a lampi», riprende con modi discorsivi il programma di *Il balcone*, v. 9: «La vita che dà barlumi»: un programma esistenziale che nella *Buferà* si lega ormai solo alla dimensione del passato. La citazione di Bécquer («*Del salón en el ángulo oscuro – silenciosa y cubierta de polvo – veíase el arpa...'*») fa venire in mente, con un certo gusto manieristico, l'esergo bécqueriano dei *Mottetti*; e come in quell'esergo anche qui c'è un contrasto tra una negatività e una positività latente e resistente (l'arpa nel buio pronta a essere pizzicata e a suonare, come il fiore cresciuto sulla bocca del vulcano). Infine, la figura del padre con lo «scialle di lana» instaura un legame con *Voce giunta con le folaghe*, dove la sua ombra apparirà «senza scialle e berretto»; e proprio il motivo del freddo è schiettamente allegorico: sembra infatti annunciare la *bufera*, che travolgerà anche il mondo precario della signora Paquita.

Se la minaccia incombe su quell'angolo di Riviera primo-novecentesco, reso ancor più fragile dal suo esotismo di dubbioso gusto, allora la guerra deve ancora arrivare, è solo un vento che spira da lontano? Si deve dedurre, cioè, che la prosa funzioni come *prequel* rispetto alla poesia di *Finisterre*? In un certo senso superficiale, sì: la prosa conduce indietro nel tempo, all'infanzia appunto primonovecentesca di Montale. Tuttavia, a uno sguardo un po' più attento ci si accorge che accade piuttosto il contrario: è la prosa ad anticipare la poesia. I temi dell'avvento della società di massa che cancella il «paesaggio, immutabile», dell'infanzia, il disagio per il nuovo ordine sociale e la premonizione dell'apocalisse affioreranno più tardi: alla fine della *Buferà* (nei testi sul Dopoguerra posti alla fine delle *Silvae*, e nelle *Conclusioni provvisorie*) e soprattutto in *Satura*. In questo valore anticipatore indicherei un'altra possibile ragione dell'inclusione della prosa nel “romanzo” della *Buferà* (nell'indice di *Romanzo* entrambe le prose sono in effetti già presenti).¹¹

Anche *Visita a Fadin* anticipa motivi sviluppati nelle poesie più tarde. La vicenda di Sergio Fadin apre a una riflessione sull'aldilà; e dunque in questo caso è il motivo escatologico a preludere a testi (*L'educazione intellettuale; Chi è*

¹⁰ Luperini 1984, 91 ss.

¹¹ Su come la prosa anticipi la poesia per quanto concerne il modo di guardare alla Storia, cfr. Scaffai 2019, 150-51.

in ascolto; Big bang o altro) che riprenderanno la riflessione “eretica” qui accennata: quella sulla divinità come esistente, forse, solo nella mente di chi la pensa:

E ora dire che non ci sei più è dire solo che sei entrato in un ordine diverso, per quanto quello in cui ci muoviamo noi ritardatari, così pazzesco com'è, sembri alla nostra ragione l'unico in cui la divinità può svolgere i propri attributi, riconoscersi e saggiarsi nei limiti di un assunto di cui ignoriamo il significato. (Anch'essa, dunque, avrebbe bisogno di noi? Se è una bestemmia, ahimè, non è neppure la nostra peggiore).

Ricapitolando, possiamo dunque notare due cose. La prima è che le due prose presentano aspetti lirici e valenze allegoriche, in linea con tutta la *Bufera*. La seconda è che, nel complesso, dal punto di vista tematico le prose si possono considerare anticipatrici rispetto alla poesia di Montale. Certi motivi, come lo scetticismo antimetafisico di *Visita a Fadin*, saranno poi ripresi nella poesia tarda con una curvatura satirica. Una curvatura – va ribadito – assolutamente estranea alla prosa così com'è stata inclusa nella *Bufera*; sintomatica e notevole, da questo punto di vista, è la variante con cui Montale ha cambiato la prima versione stampata su rivista, che in merito era ben più cruda, e che in effetti turbava il tono pacatamente commosso del testo:

E ora dire che non ci sei più è dire solo che sei entrato in un ordine diverso, per quanto quello in cui ci muoviamo noi ritardatari sia certo il solo, così pazzesco com'è, in cui *la divinità può svolgere i suoi attributi, recitare dinanzi a se stessa la sua parte. (Di tanto ha bisogno per esistere, l'infelice?)*.¹²

2. La “prosa”. La *Bufera* segna il passaggio di Montale verso la prosa non solo perché accoglie *Dov'era il tennis* e *Visita a Fadin*, ma anche perché qua e là le liriche presentano stilemi prosastici. Non intendo aggirare il problema della definizione di che cosa sia la “prosa nella poesia”,¹³ ma in queste pagine vorrei soprattutto procedere empiricamente: vorrei cioè illustrare con qualche esempio alcuni dei possibili tratti riconducibili alla prosa.

Naturalmente, nel suo complesso, la *Bufera* resta una prova di grande stile lirico, pur nelle sue escursioni tonali. Eppure una delle peculiarità del terzo libro montaliano è la sua natura “romanzesca”, centrifuga, stilisticamente mobile, quasi “in divenire” attraverso gli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, fino a preludere a *Satura*. Pare quindi lecito osservare preliminarmente che, se i gradienti della prosa sono sfuggenti in assoluto, in alcune zone del libro si fanno altrettanto sfuggenti anche i tradizionali gradienti della poesia.

¹² OV, 956 (corsivo mio).

¹³ In proposito cfr. gli interventi riuniti nel n. 13 de «L'Ulisse», dal titolo *Dopo la prosa. Poesia e prosa nelle scritture contemporanee*.

Cominciamo proprio da qui e consideriamo la rima.¹⁴ Un caso-limite, che può mostrare quanto sia improprio usarla come indice di “poeticità”, è rappresentato da liriche altissime come *La primavera hitleriana* o *L'ombra della magnolia*, sostanzialmente arimiche. Più esattamente, nella prima spicca la sola rima – per altro interna – *morte: sorte*; nella seconda assume un valore flagrante l'assonanza finale *getto: secco*. Siamo dunque lontani da un uso “regolare” della rima e non è certo la rima a determinare lo stile sublime di questi testi delle *Silvae*. Per contro, in una poesia che prelude a *Satura*, per il lessico e per l'intonazione “in falsetto”, come *Il sogno del prigioniero*, le rime sono fittissime (proprio come saranno fitte in molti testi dall'andamento apparentemente prosastico di *Satura*).¹⁵

Un discorso analogo vale per il verso principe della tradizione lirica, l'endecasillabo. La stessa *L'ombra della magnolia* si compone – unica tra le *Silvae* – interamente di endecasillabi, ma dal punto di vista sintattico è un testo semplice, paratattico e lineare (“facile” persino all'interno dell'ampio iperbato centrale: «non te consunta dal sole [...] morbida cesena [...] fragile fuggitiva [...] flette il brivido del gelo»). Come si diceva, è l'assonanza *getto: secco*, nel finale, a imprimere un suggello retorico, appena prima del saluto *Addio*, che viene a chiudere (e a rivelare) una cornice epistolare. Viste la linearità sintattica, l'assonanza surrogatrice della rima e la formula epistolare, non mancano tratti che potremmo considerare “prosastici”. Tra questi includerei l'immagine del *cefalo* ingannato dal novilunio (vv. 25-26), non a caso presente anche in una prosa del 1943, *Ricordo di una spiaggia*: l'animale è un alter ego assunto con un atteggiamento non privo di autocommiserazione, già degno del *bestiario* piuttosto terrestre di *Satura*, o almeno simile al «gabbiano tardivo» che resta sempre senza cibo della prosa *Sbarco in Inghilterra* (1946), anch'esso chiaro “doppio” di Montale.¹⁶ Dunque l'endecasillabo, che pure è usato nei maestosi finali di varie poesie delle *Silvae* (pensiamo a *La primavera hitleriana*, *Iride*, *L'orto*, *Voce giunta con le folaghe*), non è un'esclusiva dello stile solenne.

¹⁴ In generale, sulla rima in B cfr. Soldani 1989.

¹⁵ Cfr. quanto scrive Mengaldo 1972 [1996], 376: «È chiaro ad esempio che in molti casi liriche dall'apparenza svagatamente prosaica svelano e come sprigionano un'ossatura ricca ed elaborata di rimandi fonici e semantici interni, e di conseguenza una tessitura ritmica complessa: in termini musicali, un testo di Montale resta sempre *durchkomponiert*».

¹⁶ A proposito degli animali presenti nella lirica, è notevole che il limio della cicala sia definito *lima* (vv. 20-21: «La lima che sottile / incide tacerà») come in uno dei *Frammenti lirici* di Rebora il frinire del grillo (Fr. XLVIII, vv. 1-4: «Grillo del focolar / la tua lima assopita lamenta / Grillo del focolar / Che la mia cappa è spenta»); oltretutto la lima *tacerà* come in Rebora è *assopita*. A conferma di una possibile ripresa montaliana di questi versi è significativo il sintagma «grillo del focolare», che fa ovviamente pensare all'incipit «Non il grillo ma il gatto / del focolare» di A *Liuba che parte* (vv. 1-2).

E di nuovo indico subito il caso-limite: *Verso Siena*. Il corpo principale di questo “flash” è costituito dalla quartina di endecasillabi, già pubblicata come “cartolina” su «Lettere d’Oggi» nel 1943 tra le *Visite*, ossia insieme a *Dov’era il tennis*, *Visita a Fadin* e *Il lieve tintinnio del collarino...* Nel momento in cui Montale sceglie di confezionare una lirica da includere tra i ‘*Flashes*’ e *dediche* (un momento anteriore al novembre 1949, visto che *Verso Siena* è prevista nell’indice di *Romanzo* consegnato a Macchia), annette a quel primo tempo due brevi strofe: un distico, formato da un endecasillabo e da un settenario, e una terzina, formata da due endecasillabi e da un settenario. È insomma nel momento in cui decide di passare dal *poème en prose* alla lirica che Montale aggiunge i settenari (vv. 2 e 9), mentre l’endecasillabo era usato come verso della prosa d’arte (e ciò non stupisce, dati gli endecasillabi rinvenibili qua e là in *Dov’era il tennis* e in *Visita a Fadin*).

È significativo anche il caso di *Dal treno*, un “flash” molto prosastico ma tutto composto di endecasillabi regolari. A conferma della fluidità tra poesia e prosa, l’*incipit* «Le tortore colore solferino» pare confrontabile con «La farfallina color zafferano», che apre ritmicamente la prosa *Farfalla di Dinard*, stampata sul «Corriere d’informazione» nel maggio del 1952 (lo stesso anno della pubblicazione di *Dal treno*). La sintassi è franta in sei brevi periodi e le inarcature giungono a spezzare sintagmi banali come «prima / volta» (vv. 2-3) e a separare l’aggettivo possessivo dal sostantivo («suo / volo»: vv. 8-9), con effetti di scioltezza discorsiva.¹⁷

Dopo questi primi esempi mirati a mostrare come la rima e l’endecasillabo non per forza si accompagnino a uno stile “lirico”, provo a fare qualche esempio per suggerire come siano altrettanto inaffidabili i gradienti dello stile “prosastico”. Comincio dalla narratività, che non necessariamente si lega alla prosa. Una cosa è l’elemento aneddótico, che gioca un ruolo importante (i pezzi più tardi confluiti in *Fuori di casa* sono un vero e proprio *semenzaio* per i ‘*Flashes*’ e *dediche*); altra cosa è la narratività, intesa come andamento narrativo di un testo. La narratività è un concetto scivoloso, sul quale ha dato indicazioni preziose Grignani nella sua analisi delle due *Prose veneziane*.¹⁸ Per quanto riguarda la *Bufera*, un caso-limite potrebbe essere *L’orto*, lirica tra le più “narrative” della raccolta, ma che pure non inscena un racconto se non in maniera ellittica, quasi criptica. Si potrebbe dire che *L’orto* è una poesia narrativa, ma per nulla prosastica. Articolata in lunghe lasse, ha una struttura rievocativa che riporta a fatti passati, ma a partire da una sensazione di incertezza vissuta in un momento presente;

¹⁷ Per giunta nella prima versione dattiloscritta il finale era diverso, già intonato a certe movenze scettiche di *Satura*: «E certo / non leggerò domani la notizia» (Grignani 1998, 109-10).

¹⁸ Grignani 1987, pp. 140-168.

un'incertezza rimarcata dall'anafora di «Io non so se», che innerva una sintassi complessa e caratterizzata dalla sospensione intonativa. La narritività è tutta rappresa intorno a questa percezione di instabilità conoscitiva, ma insieme si lega a una profonda tensione autobiografico-rievocativa. Si tratta di una "narritività lirica" tipica di Montale: in fondo rispecchia la sua capacità di dar conto della realtà con la massima concentrazione espressiva, di unire materia e astrazione metafisica. Quando questa "narritività lirica" decadrà, le iterazioni di «Io non so» lasceranno il posto alla «replicata anafora» di *Satura*,¹⁹ come quella di «so» in *Il primo gennaio*, che serve solo per accumulare dichiarazioni assertive.

Come la narritività, nemmeno il lessico ai suoi piani bassi è da legare per forza al campo della prosa. E non solo nella *Bufera*: come insegna Blasucci, molto presto (almeno dall'*acetilene* di *Arsenio*) Montale annette al dicibile poetico l'oggetto moderno e anche tecnologico;²⁰ e in generale sul plurilinguismo montaliano si tenga sempre presente quanto indicato da Mengaldo.²¹ Mi limito a ricordare l'incremento di lessico colloquiale dopo *Finisterre* (nei *Madrigali fiorentini* ci sono espressioni basse, gergali, forestierismi, e persino l'apparizione di quella colloquialità di secondo grado, sostanzialmente citata, che esploderà poi in *Satura*: mi riferisco alla scritta sul muro «MORTE / A BAFFO BUCO»: I, vv. 4-5). Il Montale della *Bufera*, «con quel suo accostare liriche più che mai "sublimi" e liriche "umili"»,²² apre il lessico a un ventaglio decisamente ampio di possibilità: nei *Flashes* e *dediche* troviamo *maggenga*, aggettivo di àmbito agricolo, (*Verso Siena*, v. 6); il calco dall'inglese *graduati* (*La trota nera*); toponimi vari come «Sesto Calende» (*Dal treno*, v. 2); la notevole rima "plurilinguistica" *bergère* : *Mayfair* (*Di un natale metropolitano*) e gli «ipogei del tuo ufficio» (ancora *La trota nera*, v. 8) con uso ironicamente aulico del linguaggio, di nuovo vicino a certe soluzioni di *Satura*. Un discorso a parte si può fare per i *Madrigali privati*, dove il lessico quotidiano-prosastico si lega – stilisticamente – a Volpe. È lo stesso linguaggio usato nelle lettere coeve a lei indirizzate. Che cosa pensare di fronte al *selciato* di *Se t'hanno assomigliato...*, messo in risalto dal vicino poetismo *pel* nella scena stilnovistica del «volo del tuo passo»?

Se t'hanno assomigliato
alla volpe sarà per la falcata
prodigiosa, pel volo del tuo passo
che unisce e che divide, che sconvolge
e rinfranca il selciato [...] (vv. 1-5)

¹⁹ Mengaldo 1972 [1996], 361.

²⁰ Blasucci 1998 [2002].

²¹ Mengaldo 1995 [2000]; e si veda anche il più recente e aggiornato Mengaldo 2019.

²² Mengaldo 1972 [1996], 378.

Verrebbe da chiedersi: Montale ha infiltrato la prosa nella poesia, o addirittura ha infiltrato la poesia nella prosa?

Dopo tutti questi *distinguo*, è ora di proporre alcune possibili categorie della “prosa nella poesia”: categorie di ordine formale, che forse possono dar conto di certe tendenze per lo meno discorsivo-prosastiche della *Bufera*.

a) Un segnale evidente della discorsività mi pare il discorso diretto. La prima immissione del dialogato nella poesia montaliana è in *Voce giunta con le folaghe* (1947). Un unico tenue precedente, ma privo delle virgolette, è nel *Carnevale di Gerti*, poesia scritta sostanzialmente in endecasillabi sciolti (dominanti non a caso anche in *Voce giunta con le folaghe* e in altre grandi liriche delle *Silvae*, come *Proda di Versilia*): «Come tutto si fa strano e difficile, / come tutto è impossibile, tu dici» (vv. 53-54). Un altro caso di discorso diretto è in *Vento sulla Mezzaluna* (1950), dove la seconda strofa è decisamente prosastica: scompaiono le rime, prima fitte, e il dialoghetto si accompagna a un ritmo narrativo rapido, corrispondente a una sintassi spezzata in frasi brevi. Non c'è da stupirsi, visto che la poesia nasce dalla prosa: dal pezzo, pubblicato sul «Corriere d'informazione» nel 1946, *Viaggiatore solitario* (incluso, con il titolo *Sosta a Edimburgo*, nella seconda edizione della *Farfalla* e poi, di nuovo con il titolo *Viaggiatore solitario*, in *Fuori di casa*).

L'uomo che predicava sul Crescente
mi chiese «Sai dov'è Dio?». Lo sapevo
e glielo dissi. Scosse il capo. Sparve
nel turbine che prese uomini e case
e li sollevò in alto, sulla pece. (vv. 6-10)

Nella prosa il protagonista si chiede con angoscia dove sia Dio e la situazione resta sospesa (si accende un dibattito tra i cittadini di Edimburgo); nella poesia le cose cambiano perché nella seconda strofa è un predicatore a porre la fatidica domanda, alla quale l'io risponde perentoriamente. Segre si soffermò sulle differenze tra prosa e poesia, notando con finezza che «nella forma concentrata della lirica, la risposta è perentoria, incriminazione del massimo problema alla delusione privata (“Il grande ponte non portava a te...”). Nella prosa la gravità della domanda è, non sappiamo se addolcita o resa più piccante, dalla strana formulazione in forma di negazioni che s'inseguono, dalle sfumature pettegole del dibattito estemporaneo nato in piazza tra gli edimburghesi di varie confessioni». ²³ Segre propende per un'interpretazione in chiave negativa della poesia: insiste infatti sulla «delusione privata», che sarebbe l'elemento di coesione tra la prima strofa, con la rappresentazione della vana ricerca della

²³ Segre 1970 [2008], XIII.

donna, e la seconda, con la risposta così recisa in materia teologica. In realtà va osservato che noi lettori ignoriamo il contenuto di questa risposta e che quindi potrebbe anche essere una risposta affermativa: una dichiarazione-rivendicazione della fede in una divinità che suscita la disapprovazione del predicatore. Per interpretare la poesia mi concentrerei dunque su un'altra differenza rispetto alla prosa, una differenza tanto macroscopica che Segre non ha ritenuto necessario notarla: l'introduzione, nella poesia, del *tu* interlocutore, dato che a mio parere è da mettere in parallelo con la risposta riguardo a dove sia Dio. In quest'ottica si capisce che la certezza teologica maturata nella poesia deve avere a che fare con la presenza di una figura femminile all'orizzonte: forse difficile da raggiungere, certo, ma sicuramente presente.²⁴

Un altro impiego del discorso diretto nella *Buferà* è in *Nubi color magenta* (1950), dove «pedala, / angelo mio!» (vv. 3-4) è un intarsio di dialogato che crea un cortocircuito tra sublime e quotidiano, tra contesto lirico e scena prosastica (la gita in tandem nella pineta di Cervia): come ha notato Luperini, «il vocativo stilnovistico [...] viene così ricacciato alla dimensione di un epiteto banale assai frequente nella conversazione di due innamorati».²⁵

b) Un secondo indizio di discorsività riguarda il rapporto tra metro e sintassi, e si potrebbe definire come la disgregazione dell'unità-verso a favore della strofa (o lassa). È un fenomeno ben visibile quando ci sono marcate discrasie tra verso e sintassi in poesie con misure versali lunghe e sostanzialmente arimiche. È il caso – per fare un esempio – del v. 4 in *La primavera hitleriana*, «come su zucchero il piede; l'estate imminente sprigiona», un verso nel quale esorbita il precedente e comincia il successivo, entro un contesto, la prima metà della lirica, in cui l'alternanza del modulo ottonario e novenario crea un andamento di tipo esametrico (a riprova del ritmo affabulatorio, ricordo che le prime due strofe coincidono con due soli periodi sintattici).

Un altro esempio è offerto da *Proda di Versilia*, dove tutta la prima strofa è spezzata da continui *enjambements*, i quali non hanno alcun valore lirico (per scioltezza discorsiva, essa gareggia con la strofa seguente, quasi snodata in forma di elenco lungo «broli di zinnie», «cortili di sterpaglie», «macerie e piatte altane», «sabbia che non nutre [...]). Contribuisce all'effetto di affabulazione narrativa l'ampio ricorso all'endecasillabo sciolto, che nel caso di *Proda di Versilia* si lega forse anche alla volontà di emulare il modello leopardiano delle

²⁴ Per l'interpretazione della poesia cfr. anche Renzi 1979 [1991] (oltre a Campeggiani-Scaffai 2019, 189).

²⁵ Luperini 1986 [2006], 169. Oltretutto nella battuta «pedala, / angelo mio!» serpeggia un gusto per la “profanazione” tale da far pensare che uno dei significati di quelle parole, effettivamente pronunciate durante il soggiorno a Cervia, bordeggi l'invito volgare (ringrazio Giuliana Petrucci per questa suggestione).

Ricordanze: l’endecasillabo sciolto corrisponde a un libero fluire di particolari, è davvero il metro del «tempo perduto». ²⁶ Già nel *Carnevale di Gerti* e in *Vecchi versi*, come pure in alcuni degli ultimi *Ossi*, l’uso dello sciolto si accompagnava a frequenti discrasie tra sintassi e metro (ma là avevano minore importanza le lasse, che invece nelle liriche della *Bufera* tendono a coincidere con i periodi). ²⁷

I miei morti che prego perché preghino
per me, per i miei vivi com’io invoco
per essi non resurrezione ma
il compiersi di quella vita ch’ebbero
inesplicata e inesPLICabile, oggi
più di rado discendono dagli orizzonti aperti
quando una mischia d’acque e cielo schiude
finestre ai raggi della sera, – sempre
più raro, astore celestiale, un cutter
bianco-alato li posa sulla rena. (vv. 1-10)

Mi sembra utile, inoltre, accennare anche allo sfaldamento dell’unità-verso in poesie diverse dalle *Silvae*, quindi non lunghe ma brevi: qui la disgregazione dell’unità versale non avviene a favore di un fluire sintattico più o meno corrispondente a una strofa. Si tratta di una disgregazione locale, che non mette in risalto la discorsività della poesia. È quindi difficile dire se si lega a una componente prosastica: ma di sicuro produce versi lunghi informali, come già se ne trovano negli *Ossi di seppia* e come poi torneranno in gran numero, e non a caso, in *Satura*, sempre entro una dialettica tra formale e informale, tra canonico e non canonico.

Tre esempi. Il v. 6 di *Verso Finistère*, «d’alberi scossi. Forse non ho altra prova», è un dodecasillabo, nel quale all’effetto di disgregazione contribuisce la pausa forte al mezzo, che segna una cesura dal punto di vista sintattico (finisce

²⁶ Contini 1974, 88 [cit. in ed. Isella *Occasioni*, 39].

²⁷ Da non sottovalutare, nel percorso fino a questi esiti, l’esperienza di *Finisterre*, che Montale stesso definì *petrarchesca* (*Intervista immaginaria*, ora in SP, 561-569: 568.) ma che comprende anche testi con inarcature insistenti, aventi già la funzione di destrutturare l’unità metrica. Non mi riferisco ai sonetti elisabettiani, dove il gioco di infrangere le divisioni strofiche (oltretutto solo implicite) non ha nulla di “informale”, ma a *Personae separate*, che svolge un discorso insieme “oratorio” e sciolto, in un’unica strofa con continue inarcature; a *Giorno e notte*, dove le inarcature determinano un passo affabulatorio (con periodi che si arrestano al mezzo dei versi, dando quasi un ritmo sincopato: cfr. vv. 4 e 7); e a *L’arca*, di cui colpisce il tono discorsivo, fondato sull’inarcatura e sull’anafora, quasi degno dello *stream* della contemporanea narrativa modernista, dove una coscienza pensante si muove liberamente tra passato e presente (l’effetto di fluidità è massimo là dove i due procedimenti si combinano, nell’ultima anafora spezzata da *enjambement*: «La tempesta / primaverile» ai vv. 19-20). Degno di nota per la sua “irregolarità” è anche il verso finale: «di fedeltà la mia arca, o perduti», endecasillabo di settima con dialefe tra *mia* e *arca*, che viene a increspare il ritmo e sembra quasi mimare il *latrato* del poeta.

la descrizione e inizia la sentenza gnomica). Il v. 3 di *Sul Llobregat*, «Il cucco, non la civetta, ti dissi; ma intanto, di scatto»: in questo caso si tratta di un verso “informale” a dispetto della sintassi, la quale metterebbe in luce una porzione endecasillabica.²⁸ Infine, il verso incipitario di *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*: qui non conta la definizione della misura versale (sarebbe superfluo notare che è un tredecasillabo), ma il fatto che apre una poesia-dialogo di grande naturalezza e fluidità (con inarcature frequenti, asindeti e altri procedimenti che imitano la spontaneità del “parlato”).

c) Un terzo tratto che si lega alla discorsività prosastica è l’ approssimazione sintattica. In alcuni testi della *Buferà* i legami tra gli elementi del periodo si fanno davvero molto deboli. In *Voce giunta con le folaghe* – non a caso nel discorso diretto pronunciato dall’ombra di Clizia – si legge ai vv. 36-39:

[...] Sì, la bàttima è la stessa
di sempre, il mare che ti univa ai miei
lidi da prima che io avessi l’ali,
non si dissolve. [...]

«Il mare che ti univa ai miei lidi» non è un nuovo soggetto (nuovo rispetto a «bàttima»), data la virgola dopo «ali»: è piuttosto una frase incidentale brachilogica. Anche al di là dei confini della battuta dialogica troviamo tratti più del parlato che dello scritto, e quindi relativamente “spontanei”, degni della prosa. Leggiamo la seconda strofa con l’anafora di «ombra» (vv. 12 e 18) che regge l’ampia campata sintattica; di fatto la seconda occorrenza di «ombra» riprende il soggetto, rimasto molto lontano:

L’ombra che mi accompagna
alla tua tomba, vigile,
e posa sopra un’erma ed ha uno scarto
altero della fronte che le schiara
gli occhi ardenti ed i duri sopraccigli
da un suo biocco infantile,
l’ombra non ha più peso della tua
da tanto seppellita, i primi raggi
del giorno la trafiggono, farfalle
vivaci l’attraversano, la sfiora
la sensitiva e non si rattrapisce. (vv. 12-22)

15

²⁸ Preferisco considerare il verso “informale” piuttosto che proporre un’interpretazione sottile (come quella di Giannangeli 1969 [1988], per il quale si tratterebbe di un esametro con struttura olodattilica). Non è trascurabile la vena satirico-mondana di questo testo, con la sua scena automobilistica (per il cui significato non immediato mi permetto di rinviare a Campeggiani-Scaffai 2019, 204-06).

Si potrebbero osservare anche aspetti più sottili: ad esempio, in un contesto sostanzialmente arimico, spicca un gioco fonico involontario come quello che si crea tra *sé* e *che* (vv. 30-31); le due effimere “parole-rima” evidenziano, paradossalmente, la cadenza prosastica del testo. Sempre a margine, vanno ricordate le numerose corrispondenze con le prose. In particolare, il tema escatologico qui presente viene svolto nella prosa della *Farfalla Sul limite* (1946), e poi verrà ripreso nella produzione tarda: pensiamo a testi come *La memoria* o la *II variazione* del 1959. È la riprova del fatto (si rammenti il caso di *Visita a Fadin*) che certi motivi sembrano portati all'estremo nella *Bufera*, dopo la quale ritornano con un'intonazione più scopertamente discorsiva e soprattutto ironica.

I legami sintattici si allentano a tratti anche in *Iride*, «poesia che ho sognato e poi tradotto da una lingua inesistente» (OV, 962). La seconda parte del testo ospita versi lunghi di varia misura e ha un ritmo discorsivo, franto e sincopato, complici le inarcature, la frase interrogativa (vv. 27-28) e i nessi argomentativi, come il «Perché» che apre la quinta strofa:

Perché l'opera tua (che della Sua
è una forma) fiorisse in altre luci
Iri del Canaan ti dileguasti
in quel nimbo di vischi e pugnitopi
che il tuo cuore conduce
nella notte del mondo, oltre il miraggio
dei fiori del deserto, tuoi germani. (vv. 29-35)

Leggendo questi versi ci si chiede se sia il «nimbo» a condurre il «cuore», o viceversa. La libera affabulazione determina quindi un'ambiguità che non è possibile eliminare del tutto (sembra più ragionevole immaginare che sia l'alone luminoso a guidare il cuore, ma non si può escludere il contrario).

Più significativo di tutti, infine, è l'allentamento dei legami sintattici negli ultimi versi di *Anniversario*, dove troviamo una vera e propria ambiguità sintattica: fenomeno rarissimo in Montale (che non è certo un poeta sintatticamente evasivo). Probabilmente un tale fenomeno va imputato allo stile a tratti colloquiale dei *Madrigali privati* (anche se nella serie *Anniversario* è uno dei testi più “posati”, gnomico-sentenziosi):

Resto in ginocchio: il dono che sognavo
non per me ma per tutti
appartiene a me solo, Dio diviso
dagli uomini, dal sangue raggrumato
sui rami alti, sui frutti. (vv. 9-13)

«Dio diviso / dagli uomini» è apposizione di «me solo» o di «dono» (che pure sarebbe sintatticamente plausibile, ma un po' duro)? «A causa del suo pri-

vilegio privato, l'«Io» diviene un Dio isolato. Ma è parimente possibile intendere il sintagma come un vocativo, dunque riferendo «Dio» alla donna e recuperando l'idea del dono aristocraticamente non condivisibile, perché Volpe non esercita il suo valore per tutti». ²⁹ È inoltre significativa anche l'ambiguità interpretativa della successiva immagine finale, alla quale accenno soltanto: si deve intendere «diviso [...] dal sangue raggrumato / sui rami alti, sui frutti», con «diviso» sottinteso, o invece «dal sangue raggrumato» è complemento di qualità da riferire a «Dio»? Nel complesso, dobbiamo osservare che il passo tende all'approssimazione del «parlato», pur conservando aspetti enigmatici. O meglio: forse si può affermare che il passo sviluppa aspetti enigmatici proprio come conseguenza di questa approssimazione sintattica, mostrando un volto nuovo del «cortocircuito tra quotidianità e mito» ³⁰ tipico di Montale.

La privatezza dei *Madrigali privati* si deve anche alle allusioni quasi cifrate, per capire le quali molto aiuta la prosa epistolare. Il modello della lettera intima riverbera, in qualche modo, su tutti i testi della serie; è una chiave per il loro stile in generale e anche per capire alcune immagini, come il *ciliegio*, che ricorre tanto nelle lettere quanto nelle poesie, e che potrebbe c'entrare con il «sangue raggrumato» di *Anniversario*, come suggerisce Grignani. ³¹

In conclusione, vorrei proporre un'altra breve serie di categorie del discorsivo-prosastico: categorie non solo di ordine formale, ma in qualche modo tutte legate – mi pare – alla fine del grande stile lirico.

a) Nella *Buferia* compare un procedimento sul quale hanno richiamato l'attenzione, meritamente, Grignani e Bozzola: l'enumerazione irrelata. Figura dello «sfondamento della barriera dell'io», ³² in qualche modo anticipa la postura dell'ultimo Montale. A proposito dell'elenco di *Argyll Tour*, dove durante la navigazione sul battello scorrono dettagli irrelati e perturbanti, Bozzola ha sottolineato l'opacità degli oggetti, «non più riscattabili nemmeno dalla scrittura». ³³ In qualche modo – potremmo dire – si tratta di oggetti della prosa, che rimangono estranei al meccanismo epifanico della poesia. Un meccanismo che peraltro in *Argyll Tour* è ben lontano da quello dei *Mottetti*, perché l'epifania si realizza per contrasto e a posteriori (nel finale della poesia tutti gli oggetti sono infatti legati a un «prima» e contrapposti all'agnizione amorosa futura, di cui il poeta sul battello era ancora ignaro). Leggiamone almeno il finale:

fumate di gabbiani, odor di sego

²⁹ Campeggiani-Scaffai 2019, 368.

³⁰ Mengaldo 1972 [1996], 365.

³¹ Grignani 1998, 131.

³² Grignani 2002, 100-11: 110

³³ Bozzola 2006, 77.

senza sapere che tre cassettime

– SABBIA SODA SAPONE, la piccionaia
da cui partì il tuo volo: da una cucina –
si sarebbero aperte per me solo. (vv. 7-18)

b) Prelude alla postura dell'ultimo Montale l'autoironia, componente che emerge per la prima volta nella *Bufera*, e che certo ha un'ispirazione più prosastica che lirica. Consideriamo, per esempio, il 'flash' *Siria*, con il suo *incipit* "proverbiale": «Dicevano gli antichi che la poesia / è scala a Dio» (confrontabile a certi momenti da "cronaca" di *Dal treno*: cfr. ai vv. 3-4 «Così annunziano / i giornali»). Segue la movenza autoironica «Forse non è così / se mi leggi» (vv. 2-3), degna di *Satura*: con *understatement*, il poeta afferma che la lettura della sua poesia non innalza verso la divinità e quindi è un'esperienza che può smentire il detto antico. Anche qui poi, come in molti altri '*Flashes*' e *dediche*, c'è un rapporto stretto con un *reportage*, *Sulla strada di Damasco* (1949): una versione dattiloscritta del testo si chiudeva in maniera dimessa, mettendo in primo piano un dettaglio realistico del viaggio in Medio Oriente, narrato nella prosa: «mentre un guasto al motore mi arrestava / sulla strada di Aleppo» (vv. 8-9).³⁶ Inoltre, consideriamo anche *Il sogno del prigioniero*, punteggiato dal kafkiano³⁷ «Dicono»; ritroveremo la stessa movenza scettica nelle anafore di *Satura* (penso alla sublime *Divinità in incognito*).

c) Per finire, un cenno alle parentetiche, che nella *Bufera* possono corrispondere a momenti prosastico-satirici, come in *Madrigali fiorentini II*, *Un Bedlington s'affaccia, pecorella...* (datato «11 agosto 1944»):

[...] Se s'infognano
come topi di chiavica i padroni
d'ieri (di sempre?) [...]

Oltretutto il sintagma «padroni di ieri» è già pienamente prosastico, tanto da tornare poi nello scritto *Spirito di Firenze* (pubblicato nel 1946 su «La Lettura»)³⁸.

Ma troviamo anche parentesi che invece condensano significati metaforici, interrompendo un discorso relativamente lineare e quasi facendo "macchia" per la loro arditezza. Se, come ha notato Mengaldo, nella prosa di viaggio di Montale le parentesi tengono a bada «l'effato lirico»,³⁹ in certe poesie lunghe e discorsive sembrano invece delimitarlo, circoscriverlo entro i loro confini. In *Iride*, ad

³⁶ Ne dà conto Grignani 1998, 88 nota 29.

³⁷ Campeggiani-Scaffai 2019, 388.

³⁸ SM I, 669.

³⁹ Mengaldo 1970 [1996], 356.

esempio, la parentesi visionaria crea – per contrasto – l'impressione che ciò che è fuori di essa tenda alla prosa, almeno a tratti. Ripensiamo a quel sublime, ma in fondo anche un po' prosastico, «Tutto per nulla, dunque?»:

Tutto per nulla, dunque? – e le candele
romane, a San Giovanni, che sbiancavano lente
l'orizzonte, ed i pegni e i lunghi addii
forti come un battesimo nella lugubre attesa
dell'orda (ma una gemma rigò l'aria stillando
sui ghiacci e le riviere dei tuoi lidi
gli angeli di Tobia, i sette, la semina
dell'avvenire) e gli eliotropi nati
dalle tue mani [...]. (vv. 20-28)

Riferimenti bibliografici

- Blasucci 1998 [2002] = L.B., *Appunti per un commento montaliano*, ora in Id., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, pp. 203-227.
- Bozzola 2006 = S.B., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci.
- Brettoni 1978 = A.B., *Ambiguità di un significante: spazio e tempo in una prosa di Montale*, «Il Contesto», 2, pp. 57-76.
- Contini 1956 [1974] = G.C., *Montale e «La bufera»*, in Contini 1974, pp. 79-94.
- Contini 1974 = G.C., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi.
- Giannangeli 1969 [1988] = O.G., *Il significante metrico in Montale e La metrica di Montale satiro*, ora in Id., *Metrica e significato in D'Annunzio e Montale*, Chieti, Solfanelli, pp. 73-149.
- Grignani 1987 = M.A.G., *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale con una prosa inedita*, Ravenna, Longo.
- Grignani 1998 = M.A.G., *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni.
- Grignani 2002 = M.A.G., *La costanza della ragione: soggetto, oggetto e testualità nella poesia del Novecento: con autografi inediti*, Novara, Interlinea, 2002.
- Lavezzi 1981 [2008] = G.L., *Occasioni variantistiche per la metrica delle prime tre raccolte montaliane*, ora in Ead., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze, SEF, pp. 219-231.
- Luperini 1984 = R.L., *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori.
- Luperini 1986 [2006] = R.L., *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza.
- Marini-Scaffai 2019 = P.M., N.S. (a cura di), *Montale*, Roma, Carocci.

- Mengaldo 1970 [1996] = P.V.M., *Montale «fuori di casa»*, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 339-356.
- Mengaldo 1972 [1996] = P.V.M., *Primi appunti su «Satura»*, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 357-381.
- Mengaldo 1995 [2000] = P.V.M., *L'opera in versi di Eugenio Montale*, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 66-120.
- Mengaldo 2019 = P.V.M., *La poesia di Eugenio Montale*, a cura di S. Bozzola, Padova, Padova University Press.
- Campeggiani-Scaffai 2019 = E. Montale, *La bufera e altro*, a cura di I.C. e N.S., Milano, Mondadori.
- Renzi 1979 [1991] = L.R., *Lettura di «Vento sulla Mezzaluna» di Montale*, ora in Id., *Come leggere la poesia*, Bologna, il Mulino, pp. 99-115.
- Sbarbaro 1990 = C.S., *Trucioli (1920)*, edizione critica a cura di G. Costa, Milano, Scheiwiller.
- Scaffai 2019 = N.S., *Le prose narrative*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 141-156.
- Segre 1970 [2008] = C.S., *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, ora in E. Montale, *Prose narrative*, a cura di N. Scaffai, Milano, Mondadori, pp. V-XXIII.
- Soldani 1989 = A.S., *Rime e richiami fonici nella «Bufera»*, in P. V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Padova, Liviana, pp. 225-239.
- Solmi 1957 [1963] = S.S., *La poesia di Montale*, ora in Id., *Scrittori negli anni*, Milano, il Saggiatore.
- Zambon 2017 = F.Z., *L'ultimo Montale: «Una poesia che apparentemente tende alla prosa e nello stesso tempo la rifiuta»*, in A. Barbieri, E. Gregori (a cura di), *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*, Atti del XLIV Convegno interuniversitario (Bressanone, 8-10 luglio 2016), Padova, Esedra, pp. 245-256.

Le prose di Montale nell'officina del «Corriere». Questioni aperte, problemi di metodo, proposte di lavoro

Paolo Senna

Università Cattolica Sacro Cuore-Milano

1. Chiunque si trovasse a sfogliare contemporaneamente gli *Indici delle opere in prosa* di Eugenio Montale e, in sinossi, la *Cronologia* curata da Giorgio Zampa che apre sì le edizioni meridiane come gli “Oscar” della poesia dell’Autore, non potrebbe non rilevare, in relazione alle collaborazioni del poeta con il «Corriere della Sera» e il «Corriere d’Informazione», un evidente divario di ordine quantitativo tra il numero degli articoli elencati negli *Indici* e quelli dichiarati, nello stesso anno di riferimento, da Zampa.¹ Ecco qualche esempio: nel 1951 la *Cronologia* dà 87 articoli; nel 1952, 108; nel 1955, 104; nel 1956, 119; nel 1957, 110; nel 1958, 101; nel 1959, 103; nel 1960, 81. I dati offerti da Zampa sono sostanzialmente in linea con la *Bibliografia montaliana* di Laura Barile.² La lista degli *Indici*, che si riferisce ai pezzi pubblicati nel *Secondo mestiere*, censisce per converso per gli stessi anni appena considerati: nel 1951, 88 interventi;³ nel 1952, 108: una numerazione coerente con la *Cronologia* di Zampa. Ma poi nel

¹ Cfr. Montale 1996 e TP, [LVII]-LXXIX, in particolare LXXV-LXXVII.

² Queste le somme per gli anni considerati: nel 1951, 86; nel 1952, 107; nel 1955, 104; nel 1956, 119; nel 1957, 108; nel 1958, 100; nel 1959, 104; nel 1960, 81. Il dato riflette esclusivamente gli articoli usciti sul «Corriere della Sera» e sul «Corriere d’Informazione». Cfr. Barile 1977. Rilevo, di passaggio, che tale strumento, pur ottimo e indispensabile, necessita di qualche risciacquatura alla luce sia degli inevitabili aggiornamenti bibliografici, sia di alcune imprecisioni che ne consiglierebbero in alcuni punti un approccio critico (per esempio i numeri 1122 e 1124 relativi a due articoli siglati «F.A.», che quindi sarebbero molto probabilmente da imputare a Franco Abbiati, titolare delle recensioni musicali per il «Corriere della Sera»).

³ Contando una sola volta i due pezzi, oggi separati, *I funghi rossi* e *Sera difficile* ma in origine usciti in un unico articolo il 4-5 ottobre 1951 sul «Corriere d’Informazione».

1955, 62; nel 1956, 59; nel 1957, 52; nel 1958, 50; nel 1959, 50; nel 1960, 56. Uno scollamento, dunque, sensibile che vede l'assenza all'appello di poco meno di trecento prose e solo per gli anni per cui Zampa fornisce la quantità. Si tratta di un'evidenza che se fosse confortata dai fatti consentirebbe di allungare di una buona misura il listino della produzione montaliana ad altri testi, oggi da ritenersi dispersi. Un allargamento che, molto probabilmente, potrebbe offrire non tanto dati innovativi sulla qualità della prosa montaliana, i cui caratteri e peculiarità sono stati in larga misura precisati dalla bibliografia critica più e meno recente; quanto piuttosto potrebbe influire sulla quantità dei temi, degli argomenti e degli autori trattati, dei libri plausibilmente letti e recensiti, e infine restituire con maggiore aderenza alla realtà la schietta operosità del lavoro giornalistico di Montale, saldo osservatore della «decenza quotidiana».⁴

È realistico un tale computo? Per rispondere a questa domanda è necessario riferire la collaborazione montaliana al contesto della pratica giornalistica, che, come è noto, non risulta sempre documentata in modo preciso da testimonianze epistolari e amministrative, ma si orienta secondo dinamiche rapide, passando per comunicazioni spesso orali all'interno della redazione. Per inquadrare i termini della questione è bene anzitutto riassumere le fasi della cosiddetta «strategia di "avvicinamento" a via Solferino», rese note da Afeltra⁵ e, successivamente e con maggiore ricchezza di informazioni, da Contorbia,⁶ i quali hanno pubblicato il carteggio tra Montale e l'amministrazione del «Corriere» tra il 1943 e il 1946.⁷ Tale sintesi è confortata oltre che dalla bibliografia disponibile

⁴ «In sostanza è possibile farci una più articolata immagine di questo Montale, che è sempre un Montale importante, perché l'artiglio della sua scrittura si ritrova anche in pagine tanto frettolose e occasionali, dove è possibile meglio intendere spicco e pensiero del Montale critico musicale [...], ma anche leggere alcune sue specialità tipiche [...] e trovare pagine che possono essere a loro volta serbatoio e matrice per il tardo poeta di *Satura*». Cfr. Verdino 2016, 2-3. Zampa, per contro, avverte chiaramente il lettore (e, soprattutto, l'indagatore) di prose montaliane di quanto sia impraticabile il reperimento di un orientamento sistematico nei testi critici montaliani, dato il carattere empirico di molti suoi lavori in specie giornalistici e l'intima sfiducia nelle «sistemazioni» come atto di indiscutibile legiferazione sul presente (cfr. Zampa 1996, in particolare xx-xxvi). L'indagine presentata in queste pagine non scalfisce minimamente l'importanza e il valore del *Secondo mestiere*, fonte imprescindibile per ogni ricerca su Montale prosatore; ma intende semplicemente evidenziare alcune questioni ancora aperte e problemi di metodo che possono, sulla base delle conoscenze attuali, riproporre il tema e offrire spunti al dibattito critico.

⁵ Afeltra 1989.

⁶ Contorbia 1998.

⁷ In dettaglio: una lettera a Guido Piovene (del 26 dicembre 1942), due a Filippo Sacchi (del 7 settembre 1943 e del 3 novembre 1945), una a Mario Borsa (in risposta alla sua del 21 novembre 1945, il 26 novembre 1945) e una a Silvio Negro (5 dicembre 1946). Queste lettere, tranne una a Sacchi, erano state parzialmente rese note da Afeltra 1989, che aggiunge che l'incarico di Montale «era quello di curare come redattore la terza pagina, suggerendo nomi di collaboratori, e di giudicarne gli articoli prima della pubblicazione». Si vedano anche: Marcenaro-Boragina 1996, 197-99 (dove è

sull'argomento, anche dagli incartamenti originali che mi è stato possibile consultare presso la Fondazione «Corriere della Sera».⁸

Sul finire del 1942 Montale scrive a Guido Piovene, già corrispondente per il quotidiano da Londra e Parigi e autore di articoli di terza pagina, per saggiare la possibilità di un impiego al «Corriere» come successore di Pancrazi; il 7 settembre 1943 il poeta si indirizza (ma in realtà riscrive, poiché una precedente lettera è andata perduta) a Filippo Sacchi per offrire la propria collaborazione; il 3 novembre 1945 si propone come critico del teatro di prosa; il 21 novembre il direttore Mario Borsa lo incarica di mandare «di tanto in tanto [...] uno o due articoli al mese», precisando che il giornale non è interessato a recensioni ma a «scritti di varietà o letterari»; il 26 novembre il poeta accetta l'offerta di Borsa e tuttavia rilancia la sua proposta di occuparsi della critica drammatica; il 7 dicembre Borsa risponde ribadendo il piacere di ospitare articoli di Montale nei termini indicati, non potendo garantirgli un posto fisso al giornale per ragioni di spazio (a quell'altezza cronologica il quotidiano usciva in sole due pagine); il successivo 3 gennaio 1946 Borsa avvisa Montale della pubblicazione dell'articolo *Teatro italiano dell'Ottocento* sottolineando tuttavia che si attende da lui «qualcosa di originale, di suo, di vivo». Lo scambio epistolare si fa di qui in poi più consistente, almeno in base ai documenti conservati, con l'arrivo del direttore Guglielmo Emanuel che il 13 gennaio 1947 fa avere a Montale un «contrattino che ci impegni per due articoli mensili».⁹ A questo accordo fa seguito la missiva del 4 febbraio 1948 inviata dalla Direzione amministrativa del quotidiano che propone all'autore degli *Ossi* di scrivere complessivamente «almeno cinque articoli» al mese, «tenendo conto di quelli da farsi a ispirazione del Direttore, e cioè due o tre di questi anonimi politici e due o tre di varietà come attualmente».¹⁰ Tale lavoro di scrittura si accompagna a quello di redazione, con i compiti di «preparazione di articoli, tagli, adattamenti, titoli, ecc. ed eventuali altri incarichi redazionali». Le parole di questa comunicazione vengono confer-

ristampato l'articolo di Afeltra) e 204-06 (per le lettere al «Corriere»); e Roncoroni 1986, fascicolo pubblicato in occasione dei 110 anni del quotidiano di via Solferino.

⁸ Fondazione «Corriere della Sera», Carteggio, fascicolo "Montale, Eugenio" (d'ora in poi FCM). Ringrazio la Fondazione Corriere della Sera e in particolare la dott.sa Francesca Tramma per avermi reso disponibile questa documentazione.

⁹ Ecco uno stralcio del testo: «la nostra Amministrazione, in considerazione del fatto che Ella ha concesso al nostro giornale l'esclusività, ed anzi per tale ragione accetta che Ella invii al nostro giornale due articoli mensili che le saranno compensati in ragione di L. 7.000 cadauno». Il compenso salirà a L. 8.500 nel maggio del 1947 e poi a 9.000 nell'agosto (FCM, lettere del 27 maggio e dell'11 agosto 1947).

¹⁰ Il compenso totale sarebbe salito così a 30.000 lire al mese, con una limatura sul compenso per il singolo pezzo (6.000 lire) (FCM, lettera del 4 febbraio 1948).

mate dalla lettera di ingaggio del successivo 30 aprile che fa decorrere l'assunzione di Montale dal 1° aprile 1948.¹¹

Se diamo perciò il giusto peso a tale contratto, risulterebbero dunque da ascrivere, a ogni anno, già a far corso dal 1948, una sessantina di articoli montaliani pubblicati sul «Corriere della Sera» e sul «Corriere d'Informazione» (si parla infatti di assunzione presso «la redazione dei nostri giornali»), almeno fino al 1954 quando il poeta viene definitivamente incaricato della critica musicale sul «Corriere d'Informazione» con sensibili cambiamenti sia sul piano del trattamento economico che su quello del numero di articoli pubblicati, come appaiono testimoniarci l'indicazione data da Zampa nella *Cronologia* e la *Bibliografia* di Laura Barile. La carriera di giornalista durò diversi anni ed è naturale che col passare del tempo abbia subito modifiche anche significative, pur nel segno di una sostanziale continuità. Questi primi anni di contrattualizzazione (1948-agosto 1954) costituiscono una fase di collaborazione giornalistica che ha caratteri piuttosto uniformi sul piano delle richieste redazionali e che distinguo per comodità di studio da una seconda fase che inizia a far data dal settembre 1954, quando il poeta inizia a scrivere di critica musicale sul «Corriere d'Informazione», e che si conclude nel 1967, quando lascia questo incarico.¹² Esiste poi una terza ed ultima fase, dal 1967 (13 giugno) in poi – coincidente con il nuovo status di senatore e, nei mesi successivi, segnata dall'ottimo rapporto con il direttore Spadolini – caratterizzata da una collaborazione numericamente più rarefatta, in cui Montale è a tutti gli effetti una firma autorevole e riconosciuta nel panorama della cultura nazionale e internazionale, il cui rilievo è definitivamente sancito dal Nobel del 1975.

Nell'arco di questa lunga collaborazione mi sembra si possano individuare alcune questioni ancora aperte che possano rilanciare la ricerca su Montale giornalista al «Corriere», e che riguardano tanto l'attribuzione degli articoli, quanto l'esame dei compiti redazionali affidati a Montale, quanto infine le riscritture o le redazioni multiple. E si tratta, molto probabilmente, di ambiti di operatività che presentano aspetti e stratificazioni in più punti sovrapponibili.

¹¹ FCM, lettera-contratto del 30 aprile 1948. Mentre questo lavoro era in bozze è uscito lo studio di Moroni 2021, che presenta le carte di Montale nell'archivio storico del «Corriere della Sera», al quale si rimanda per informazioni di dettaglio.

¹² Su questo periodo e in generale sull'attività di Montale come recensore musicale, oltre al fondamentale Lonardi 2003, si rimanda a: Mengaldo 1984, Tordi Castria 1999 (in particolare i saggi di Piero Gelli e Adriana Guerrieri Corazzol), Beverini-Parco letterario Montale 2001 (con saggi di Antonio Zollino, Graziano Tonelli e Flavia Cima) e ai numerosi lavori di Stefano Verdino (Verdino 2006, Verdino 2008, Verdino 2010). Da ultimo si veda il volume Montale 2020, che raccoglie, riunite per la prima volta, tutte le recensioni scritte da Montale su Giuseppe Verdi, anche quelle fino ad oggi disperse sul «Corriere d'Informazione».

2. Fino al 1954, la cifra *minima* di articoli montaliani per le due testate è dunque teoricamente di sessanta pezzi, un numero non molto distante (seppure sempre maggiore di alcune unità) da quello che possiamo riscontrare negli *Indici delle opere in prosa*, citati in precedenza. Si tratta tuttavia di una cifra che, come possiamo considerare dai dati a nostra disposizione grazie alla *Bibliografia* di Barile, era destinata ad essere abbondantemente surclassata già nei primi anni di collaborazione. Ricordo solo il caso, segnalato con malcelato puntiglio dal poeta stesso in un'intervista di Giulio Nascimbeni, accaduto in occasione del reportage al Consiglio d'Europa a Strasburgo nell'agosto del 1950, quando Montale scrisse diciotto articoli in diciotto giorni.¹³

Purtroppo per questo primo periodo di contrattualizzazione Zampa fornisce solo saltuariamente il numero complessivo di articoli, e cioè per gli anni 1951 (87) e 1952 (108); dato che risulta pressoché coincidente con la quantità indicata negli *Indici delle opere in prosa* (rispettivamente, 88 e 108). Al contrario è la *Bibliografia* di Laura Barile che ci offre, o meglio sembrerebbe offrirci, la copertura quantitativa delle collaborazioni di questi primi anni, comprendendo qui anche l'immediato dopoguerra: nel 1946, 26; nel 1947, 21; nel 1948, 43; nel 1949, 46; nel 1950, 63; nel 1951, 86; nel 1952, 107; nel 1953, 55; nel 1954, 75. Sono dati su cui è necessario svolgere alcune considerazioni. Intanto, partendo dalla fine, i 75 articoli del 1954 sono distribuiti in numero di 44 fino all'agosto (ovvero, in otto mesi) e nel numero di 31 dal mese di settembre in poi (ovvero, in quattro mesi), da quando cioè a Montale viene conferito l'incarico ufficiale di occuparsi della critica musicale per il «Corriere d'Informazione», con una media articoli che da 5,5 al mese per il periodo gennaio-agosto passa repentinamente a 7,75 per il periodo settembre-dicembre: si registra quindi un incremento significativo dei pezzi in conseguenza delle nuove mansioni affidate al poeta.

Le seconda questione che emerge da questi dati è il netto superamento in molti casi del limite di sessanta articoli annuali, ossia cinque al mese, che Montale era per contratto tenuto a recapitare alla redazione del «Corriere», e che possiamo pertanto immaginare come indicativo di una richiesta incrementale nel tempo: ovvero, Montale, partito da una base di sessanta articoli annuali alla fine degli anni Quaranta (1948), era passato progressivamente già nei primi anni Cinquanta a valicare sensibilmente tale sbarramento. Il 1950 è da considerarsi un vero anno spartiacque nella attività giornalistica montaliana: la pratica di cronista in materie politiche si irrobustisce, come documentano i già menzionati diciotto articoli presentati nell'agosto per il Consiglio d'Europa a Strasburgo; e nonostante il poeta si conduca ancora con un certo affanno per rispettare le consegne, da questo momento in poi sembra essere in grado di presentare pezzi

¹³ Nascimbeni 1976, ora in Castellano 2019, 818-22.

con maggiore scioltezza e in maggiore quantità, come i dati oggi disponibili appaiono registrare.

Tuttavia merita attenzione l'accertamento degli articoli montaliani del biennio 1948-49. Ne danno il polso alcuni documenti che fanno parte del celebre scambio epistolare tra Montale e Henry Furst reso noto da Marcello Staglieno nel 1989, e oggi celeberrimo, nel quale il poeta chiedeva all'amico articoli sulla letteratura e la cultura americana che, dopo aver eventualmente "aggiustato", avrebbe pubblicato a suo nome girando a Furst il corrispettivo a lui pagato in termini economici. Trascrivo alcuni stralci da lettere che fotografano la questione all'altezza del 1950:

Vorrebbero da me articoli (e molti) su recenti libri italiani francesi e inglesi. Per farlo bisognerebbe chiudersi in casa e non avere alcun obbligo di redazione; inoltre occorrerebbe avere una casa, che io non ho. Non so nemmeno dove tenerli, i libri, all'albergo non ho spazio, in redazione me li rubano. [...] Non potresti farmi tu un articolo al mese su libri inglesi o americani? Io ti darei poco, ma tutte le 9.000 lire che mi vengono date per articolo. Articoli brevi (due cartelle e mezzo al massimo), non farciti di erudizione e tali che si possa pensare scritti da me. Io non farei che firmarli col mio nome e modificare qua e là il testo per renderlo più riconoscibilmente mio. [...] I Montanelli o i Vergani [...] possono dare dieci o dodici articoli al mese senza fatica; io stento a farne 5, che pur devo dare per contratto (lettera a Furst del 10 aprile 1950).

Non posso farmi una fama di sfaticato, di uomo che non lavora e non rende (30 settembre 1950).¹⁴

Anche grazie alla cooptazione di alcuni amici (e chissà se il solo Furst...), il poeta tentava di mantenere fede all'impegno preso con il proprio datore di lavoro. Un obbligo certamente gravoso per assolvere il quale arrivava spesso «con il fiato corto»:¹⁵ la riprova è proprio in una lettera conservata nella Fondazione «Corriere della Sera» con la quale la direzione del giornale ribadisce al poeta in toni rassicuranti – ma tali fino a un certo punto per un Montale affamato di denaro – l'8 giugno 1949:

rimane inteso che il compenso per i cinque articoli mensili [...] le verrà versato ugualmente anche se tutti quanti non sono stati o pubblicati o consegnati nel

¹⁴ Staglieno 1989; Cfr. anche Pisanello 1993, Marcenaro 1999 e Ioli 2001, 258-67 e la relativa bibliografia. Per dovere di cronaca è corretto ricordare che fu Mario Soldati a rendere nota la collaborazione tra Montale e Furst (Soldati 1989). Sulla questione mi permetto di segnalare anche Senna 2021.

¹⁵ «Dopo un lungo e inutile periodo di assestamento, quando da semplice redattore Montale ebbe espletato funzioni di ogni genere, finanche di bassa cucina, con il fiato corto per consegnare i cinque articoli previsti dal contratto, gli fu consentito di svolgere compiti di censore con una certa regolarità» (Zampa 1996, xvi).

mese. Naturalmente, Ella dovrà mettersi a posto nei mesi successivi e il conguaglio dovrà farsi assolutamente ogni sei mesi, restando intesi che nel caso della mancata consegna da parte Sua del numero dovuto, Le verrà trattenuto l'importo degli articoli mancanti.¹⁶

È dunque possibile che si verificassero ritardi nelle consegne, ma presumibilmente non tali da scalfire la correttezza dei rapporti di lavoro. Se, però, già dal febbraio del 1948 Montale è tenuto per contratto a offrire alla Redazione dei "Corrieri" almeno cinque articoli al mese (ossia circa 60 all'anno), leggiamo non senza qualche sospetto il dato che egli ne abbia presentati solamente 43 nel 1948 e 46 nel 1949. Anche considerando possibili ritardi o addirittura alcune mancate consegne, i numeri censiti dalla *Bibliografia* per il biennio 1948-1949 attesterebbero una assenza del 25-30%, quindi circa un quarto in meno degli articoli previsti per contratto, fatto che sembrerebbe essere in contraddizione sia con il mantenimento della continuità del rapporto di lavoro sia con la decisa impennata di testi giornalistici registrabile già nel 1950 sia, infine, con le necessità pratiche del poeta che, come attestano i molti epistolari di quel periodo, aveva bisogno di entrate economiche che potevano arrivare esclusivamente dalla scrittura giornalistica.

Se tali perplessità non conducessero del tutto fuori strada e fossero invece rivelatrici di prove certamente indiziarie, ma non del tutto inesatte (il condizionale è comunque d'obbligo), ci troveremmo quindi nella consapevolezza, o quantomeno nella possibilità, di un'assenza all'appello di diversi articoli, e già per l'ultimo biennio degli anni Quaranta. L'individuazione di tali testi è però sulla scorta delle conoscenze attuali difficilmente praticabile e sarebbe operazione poco seria attribuire a Montale testi per i quali non disponiamo di prove certe. È tuttavia possibile avanzare cautamente alcune ipotesi su questa via, confidando che successive ricerche possano portare a collaudi più affidabili. La lettera di assunzione del 1948 specifica che Montale avrebbe dovuto scrivere «almeno cinque articoli» al mese, «e cioè due o tre di questi anonimi politici e due o tre di varietà come attualmente». È ragionevole ritenere che questi articoli plausibilmente mancanti si possano intravedere nell'orizzonte di quei testi *anonimi politici* che per contratto Montale doveva presentare alla redazione? La lettera a Furst, d'altra parte, ci suggerisce anche quali altre potessero essere le richieste della Direzione del giornale: «Vorrebbero da me articoli (e molti) su recenti libri italiani francesi e inglesi»; articoli quindi in forma di presentazione di una pubblicazione o segnalazioni che potessero risultare curiose o interessanti per il lettore.

¹⁶ FCM, lettera dell'8 giugno 1949.

Come è noto, è consuetudine tra i giornalisti firmare non sempre in modo esteso ma anche con pseudonimo o con la semplice sigla, spesso in ragione di esigenze redazionali. Anche Montale non è da meno quando chiude i suoi pezzi col nome di Eolo o Alastor oppure con il sigillo «E.M.», come fa per esempio in prose di data alta, ossia *Qualcosa avvelena il benessere svizzero*, pubblicata sul «Corriere d'Informazione» l'8 febbraio 1947,¹⁷ e in *John Dos Passos a Milano*, pubblicata sul «Corriere della Sera» il 23 settembre 1949 con il titolo “*Il portoghese è gaio ognor*”.¹⁸

È vero che se sfogliassimo le pagine dei due “Corrieri” e in particolare quelle del «Corriere d'Informazione» tra il 1948 e il 1949 incapperemmo in ben 7 articoli siglati «E.M.» per il 1948 e 11 per il 1949 (articoli, s'intende, non censiti né dagli *Indici* né dalla *Bibliografia* di Barile): testi che, ipotizzando di poterli ascrivere a Montale, porterebbero il computo a un totale, rispettivamente, di 50 e di 57, ovvero a una cifra che meglio si approssimerebbe a quei sessanta articoli al mese stipulati per contratto. Ma si dovrà prestare attenzione alla disambiguazione delle sigle: nello stesso periodo scriveva sul «Corriere» Enrico Massa, giornalista di lungo corso, che si occupava della pagina di Interni ed Esteri. Anche in questo caso, inoltre, la documentazione presente nella Fondazione «Corriere della Sera» non è di aiuto per sciogliere il nodo dell'assegnazione¹⁹.

Questo insieme di testi – alcuni di taglio politico, altri che invece prendono spunto da libri o da curiose *trouvailles* – è un campione che mette a dura prova il lettore di Montale, anche il più disposto all'inclusione: mancano, s'è detto, i documenti che possano attestare l'autenticità delle prose e chissà se nel prossimo futuro qualche accertamento potrà venire dagli importanti carteggi in corso di stampa (mi riferisco in particolare a quello con Solmi ma anche alle carte Zampa, che si potranno rivelare un vero e proprio cantiere montaliano).²⁰ Ma spesso scarseggiano anche alcuni tratti tipici dello stile montaliano, dato di cui del resto preavvertiva già lo stesso Zampa:

Un lavoro di questa mole, talora su argomenti non congeniali, svolto spesso in condizioni di emergenza, presenta esiti di cui non sempre sarebbe agevole scorgere l'originalità e in cui la presenza di Montale è ravvisabile solo a tratti in modo inconfondibile. Degli articoli in questione è arduo stabilire se la scelta del

¹⁷ La prosa è presente negli *Indici*, edita in PR, ma non censita in Barile 1977.

¹⁸ Testo presente negli *Indici*, raccolto nel SM I e pure segnalato da Barile 1977.

¹⁹ E si dovrà di necessità distinguere anche l'«E.M.»-Eugenio Montale dall'altro omografo «E.M.» (probabilmente il giornalista Emilio Micheletti) che, per una beffarda coincidenza, propone tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta articoli di cronaca locale ligure e in particolare dalla zona di Sanremo.

²⁰ Sulla copiosità delle carte montaliane di Giorgio Zampa è stata data una efficace comunicazione da Castellano 2021

tema si ascrivibile al poeta, se rientrano nell'ambito dei suoi interessi. Questo, in particolare, si dice per consigliare cautela a chi si perita di tracciare schemi, di dedicare capitoli alla mosaicata cultura di Montale.²¹

Si veda, a titolo di esempio, *Quando Modigliani era più leggero dell'acqua* («Corriere d'Informazione», mercoledì 23 giugno 1948, p. 2). La prosa prende le mosse da un aneddoto tratto da *Bourlinguer*, «bizzarro libro autobiografico» di Blaise Cendrars a quella data appena uscito in Francia, in cui viene raccontata una solenne, maestosa ubriacatura di Modigliani, finito suo malgrado nella Senna dopo essersi convinto di poter camminare sulle acque. Si tratta dunque della presentazione di un libro, del tratteggio di un episodio gustoso; che, sì, è siglato «E.M.», ma questo non è sufficiente per poterlo imputare a Montale, tanto più che lo stile non emerge in modo, citando Zampa, «inconfondibile».

Cautela, dunque, necessaria, non volendo forzare alcun tipo di attribuzione tanto più in un ambito come questo passibile di cadute anche pericolose. Sembra tuttavia corretto mostrare qual è lo stato presente delle ricerche che ho potuto fin qui svolgere, offrendo agli studiosi montaliani elementi di discussione.

3. Alle questioni finora avanzate se ne lega un'altra, che non riguarda specificamente gli anni 1948-49, ma anche (e, potremmo dire, soprattutto) quelli immediatamente successivi. Dal momento che gli articoli *firmati* sono oltre sessanta all'anno, dove sono gli articoli *non firmati*? Nel contratto è data molta importanza ai pezzi da farsi per desiderio del Direttore che, ricordiamolo, potevano anche essere *anonimi politici*. Prosegue infatti la lettera-contratto: «il compenso per la collaborazione vale per le ragioni più sopra indicate, specialmente quelle che interessano il Direttore».²² È dunque possibile che vi siano altri articoli da ricondurre a Montale nonostante gli elenchi di cui oggi disponiamo dicano altrimenti?

La risposta si otterrà inevitabilmente con una ricerca di lunga lena che dovrà necessariamente considerare non solo gli articoli scritti da Montale in senso stretto, ma anche l'attività redazionale che, nel suo complesso, gli era richiesta e che potrebbe essere rivelatrice di qualche sorpresa, come nel caso dei rifacimenti o adattamenti di testi altrui.²³ Certamente, oggi la disponibilità di uno strumento di straordinaria capillarità qual è l'archivio elettronico del «Corriere della Sera» consente ricerche più granulari di quanto un tempo era possibile

²¹ Zampa 1996, xli.

²² FCM, lettera-contratto del 30 aprile 1948.

²³ Ho iniziato a saggiare tale attività redazionale in Senna 2018: nel carteggio conservato alla Fondazione «Corriere della Sera» ho potuto reperire le prove del rifacimento operato da Montale di un articolo di Carlo Nazzaro, uscito a stampa a firma di quest'ultimo, ma con le tracce innegabili del «rifacimento» e dello stile montaliano.

svolgere; ma si tratta di un mezzo che oltre a mostrare alcune disomogeneità (pagine non visibili e irregolarità nella restituzione della *query*), ha necessità di continue verifiche critiche, mancando nella grande maggioranza dei casi sia i documenti originali (manoscritti, dattiloscritti, bozze), sia il conforto della documentazione epistolare e amministrativa (questa frammentaria e disponibile davvero per pochissimi testi). Inoltre, e la questione è forse ben più seria, anche una banca dati così utile e importante come questa non garantisce (attualmente) la copertura integrale delle varie edizioni del quotidiano. È risaputo infatti che il «Corriere d'Informazione», in alcuni periodi, usciva almeno in quattro o cinque edizioni ogni giorno e con sensibili differenze tra un'edizione e l'altra, non solo in termini di paginazione, ma anche con articoli nuovi o spesso interamente rifatti.

Proprio su questo tema indico un esempio recentemente venuto alla luce.²⁴ Nella data del 2-3 giugno 1958 Montale pubblicò sulle pagine del «Corriere d'Informazione» una recensione che aveva per oggetto la rappresentazione scaligera del *Nabucco* della precedente domenica 1° giugno (con la regia di Frigerio, la direzione di Votto e le scene di Salvatore Fiume).²⁵ Questa recensione è stata ripubblicata in *Prime alla Scala* e, di conseguenza, nel Meridiano *Arte, musica, società*. Il testo è tratto dall'«edizione del pomeriggio» del «Corriere d'Informazione», dal titolo *Il "Nabucco" di Verdi diretto da Antonino Votto* (puntualmente registrato dalla *Bibliografia montaliana* di Laura Barile al n. 1094). Però, ed è qui la sorpresa, nell'edizione «quinta» o «ultima della notte» dello stesso giorno (traggo questi riferimenti dall'archivio del «Corriere della Sera») Montale presentò un *secondo* testo dal semplice titolo *Nabucco* con manifeste divergenze rispetto a quello pubblicato solo poche ore prima. Questa prosa non è compresa in *Prime alla Scala* e nemmeno in *Arte, musica, società*, ma è reperibile nell'archivio del «Corriere»; al contrario il primo dei due testi, quello pubblicato in *Arte, musica, società*, non si trova nell'archivio del «Corriere». La differenza è evidente fin dall'attacco dei due documenti che qui mostro a titolo esemplificativo:

²⁴ Il testo può ora essere letto in Montale 2020, 134-37.

²⁵ A questa stessa rappresentazione dedicò un lungo articolo anche Franco Abbiati, titolare della critica musicale sul «Corriere» maggiore il giorno 3 giugno, includendovi anche alcune note sul *Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota.

Il «Nabucco» di Verdi diretto da Antonino Votto

«Corriere d'Informazione», 2-3 giugno 1958, ed. del pomeriggio

Nabucco resta ancora oggi una delle più vive tra le opere giovanili di Verdi; e la sua ricomparsa sui nostri palcoscenici non è stata mai, come è avvenuto per *I due Foscari* e *Attila*, un gesto doveroso verso un genio di cui nulla possiamo ignorare. Gravato da un libretto incomprensibile, in confronto del quale quelli del *Trovatore* e della *Forza del destino* diventano trasparenti come acqua di fonte, *Nabucco* porta l'impronta di una primordiale potenza niente affatto soffocata dagli schemi rossiniani che si avvertono non solo negli effetti dello strumentale ma anche nello stile vocale dei principali personaggi. Subito dopo, con *Ernani*, Verdi procederà per vie tutte sue: qui egli è ancora un discepolo; il che non gl'impedisce di creare una multanime figura, il coro, irrompente nel nostro melodramma con una purezza e un vigore di passione che sbalordirono gli ascoltatori del 1842 e che tuttora restano fra le maggiori vette del Verdi risorgimentale.

«Nabucco»

«Corriere d'Informazione», 2-3 giugno 1958, ed. della notte

Terzo lavoro teatrale di Verdi *Nabucco* (1842) è la più antica delle opere verdiane che siano veramente rimaste (sebbene vi appaiano sempre più raramente) nel repertorio dei grandi teatri italiani. Che torni a rari intervalli sulle scene si spiega col fatto che questo «dramma lirico» richiede ugole d'eccezione e un allestimento scenico piuttosto costoso. Inoltre *Nabucco* contiene una sola pagina entrata nella memoria di tutti: il coro del terzo atto. E anche questo fatto diminuisce senza dubbio le ragioni di popolarità di un'opera che, per giunta, non ha un argomento accessibile neppure a chi abbia lungamente scrutato il libretto. Eppure il valore dell'opera è tale che chi la riascolta dopo molti anni – anche se non dimentica quei grandi interpreti che ne furono la Gagliardi, la Russ, il Galeffi, il Bellantoni e il De Angelis – comprende subito di non trovarsi dinanzi a un lavoro artificiosamente riesumato, per un dovere di cultura, ma a un potente affresco musicale animato da personaggi di statura grandiosa.

Queste due recensioni (si badi, del medesimo spettacolo) sono di fatto due testi autonomi e la seconda non è una semplice nuova versione di una precedente stesura. Al momento di raccogliere gli scritti per le *Prime alla Scala* – che si basa «secondo un criterio d'ampia scelta stabilito dall'autore negli ultimi mesi della sua vita»²⁶ –, è dunque possibile che sia intervenuta una decisione autoriale (o più probabilmente editoriale) che abbia fatto preferire il testo “del pomeriggio”, forse anche sulla scorta dei dati rinvenibili nella *Bibliografia* di Barile, che non riporta l'indicazione del testo “della notte”. Una spia che sembrerebbe suggerire la necessità di una preventiva e forse non più procrastinabile attività di scandaglio e di accertamento bibliografico sulle prose montaliane, in particolare

²⁶ Cito dal risvolto di copertina di Montale 1981.

quelle ancora disperse, sulle quali il poeta non ha esercitato in prima persona e in modo definitivo la propria autorialità.

Riferimenti bibliografici

- Afeltra 1989 = G.A., *Redattore ordinario al «Corriere», «Corriere della Sera», 12 novembre, p. 3.*
- Barile 1977 = L.B., *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori.
- Beverini-Parco letterario Montale 2001 = A.B., P.I.E.M (a cura di), *Verdi e Montale. Musica e parole*, La Spezia, Centro studi sulla poesia.
- Castellano 2019 = F.C. (a cura di), *Interviste a Eugenio Montale*, 2 voll., Firenze, Società Editrice Fiorentina
- Castellano 2021 = F.C., *Tra le carte di Giorgio Zampa*, in Lavezzi 2021, pp. 131-149.
- Contorbia 1998 = F.C., *Montale critico nello specchio delle lettere: una approssimazione*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 261-275, poi in Id., *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Bologna, Pendragon, 1999, pp. 73-87.
- Ioli 2001 = G.I., *Montale*, Roma, Salerno.
- Lavezzi 2021 = G.L. (a cura di), *Le carte di Eugenio Montale negli archivi italiani. Atti del Convegno di studi (Pavia, 3-4 aprile 2019)*, Novara, Interlinea.
- Lonardi 2003 = G.L., *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino.
- Marcenaro 1999 = G.M., *Eugenio Montale*, Milano, Bruno Mondadori.
- Marcenaro-Boragina 1996 = G.M., P.B. (a cura di), *Una dolcezza inquieta. L'universo poetico di Eugenio Montale*, Milano, Electa.
- Mengaldo 1984 = P.V.M., *Montale critico musicale* [1984], ora in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 235-273.
- Montale 1981 = E.M., *Prime alla Scala*, Milano, Mondadori.
- Montale 1996 = E.M., *Indici delle opere in prosa*, a cura di F. Cecco e L. Orlando con la collaborazione di Paola Italia, Milano, Mondadori.
- Montale 2020 = E.M., *Verdi alla Scala*, a cura di S. Verdino e P. Senna, introduzione di Stefano Verdino, Genova, Il canneto.
- Moroni 2021 = A.M., *Le carte di Eugenio Montale presso l'archivio storico del "Corriere della Sera"*, in Lavezzi 2021, pp. 309-340.
- Nascimbeni 1976 = G.N., *Montale: "Il mio record: diciotto articoli in diciotto giorni"*, «Corriere della Sera», 5 marzo, p. 3.
- Pisanello 1993 = L.P., *La collaborazione Montale-Furst*, SN, 20, n. 45/46 (giugno-dicembre), pp. 73-91.

- Roncoroni 1986 = F.R. (a cura di), *Montale e il Corriere*, Milano, Editoriale del «Corriere della Sera».
- Senna 2018 = P.S., «Dato a Montale perché lo rifaccia». *Compiti redazionali di un poeta al «Corriere»*, «Testo», 76, luglio-dicembre, pp. 147-151.
- Senna 2021 = P.S., «Il meglio di Enrico». *Sull'elaborazione editoriale del volume "Il meglio" di Henry Furst*, in *Per Orsola Nemi ed Henry Furst. Saggi e testimonianze*, a cura di P. Polito e A. Zollino, Lugano, Agorà & Co., pp. 161-74.
- Soldati 1989 = M.S., *Rami secchi*, Milano, Rizzoli.
- Staglieno 1989 = M.S., «Enrico aiutami, è una vita impossibile». *Con alcune lettere inedite di Eugenio Montale a Henry Furst*, «Il Giornale Nuovo», 24 ottobre, p. 3.
- Tordi Castria 1999 = R.T.C. (a cura di), *Montale a teatro*, Roma, Bulzoni.
- Verdino 2006 = S.V., *Gli ingredienti della recensione musicale per Montale e Vigolo*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, Roma-Bari, Laterza, 2006, v. III, pp. 113-140.
- Verdino 2008 = S.V., *Due poeti all'opera*, in *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, a cura di G. Sandrini, Verona, Fiorini, pp. 447-478.
- Verdino 2010 = S.V., *Voci montaliane*, LI, LXII, 2, pp. 229-256.
- Verdino 2016 = S.V., *Scrivere sulla musica: occasioni montaliane*, in *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini [et al.], disponibile sul portale www.italianisti.it, consultato il 30.07.2021.
- Zampa 1996 = G.Z., *Introduzione*, in SM I.

Sul linguaggio figurato del Montale critico

Massimo Natale

Università di Verona

1. Quel che segue non è che un quadro preliminare e almeno in parte descrittivo – magari con qualche spunto qua e là – per uno studio più esteso del linguaggio figurato del Montale critico. Già quest’ultimo sintagma – il Montale critico – necessita subito di qualche ulteriore limitazione. Mi sono limitato a schedare, in questa sede, tutti gli interventi raccolti, nel 1976, nel volume *Sulla poesia*¹ (una raccolta di *morceaux choisis* sul quale, detto *en passant*, forse non sarebbe male tornare separatamente, anche in quanto prodotto d’autore, in un momento come questo, che appare favorevole alle iniziative e alle operazioni editoriali montaliane, se si pensa al recente commento alla *Buferà e altro* di Scaffai e Campeggiani, al cantiere avviato sulle prose, al *companion* Carocci curato da Marini e dallo stesso Scaffai, ecc.). Certo qualcosa perderemo dunque, fermandoci per il momento alla raccolta citata, e dovendo rinunciare a molto altro, fra critica musicale e critica della prosa. A far da contrappeso sarà, se non altro, la compattezza dell’insieme e la coerenza dell’oggetto (recensioni e saggi dedicati alla sola scrittura poetica).² Un insieme che si snoda, è appena il caso di ricordarlo, dall’inizio degli anni Venti alla fine degli anni Settanta, per un totale di circa centocinquanta “pezzi”, senza contare la sezione finale, che raccoglie, com’è noto, undici interviste. In secondo luogo, come ultima premessa, bisognerà aggiungere che a uscire almeno un poco sacrificata, nello svolgersi

¹ D’ora in poi SP.

² Tengo tuttavia presente l’avvertimento di Mengaldo 2000, 121-22, per cui «ciò che Montale giudica in fatto di poesia è comprensibile pienamente solo se si tiene conto in contemporanea delle sue opinioni su fenomeni paralleli di prosa» (in un saggio che offre un’interpretazione complessiva dell’estetica e della militanza critica montaliana).

del discorso, sarà la progressione cronologica, insomma la scansione in diverse fasi, con le sue oscillazioni e le sue svolte, dell'attività critica montaliana (anche con la collaborazione dello stesso Montale, che SP lo assembla senza badare in maniera troppo stretta, appunto, alle ragioni della cronologia).

2. Si può intanto cominciare chiedendosi I) quanto e come Montale rifletta sulla critica (e eventualmente sulla sua vicinanza con il linguaggio per immagini per eccellenza, cioè appunto la poesia); e se II) la riflessione si fermi mai sull'impiego della metafora – o più in generale delle figure – nell'ambito di un discorso per eccellenza argomentativo e dimostrativo come quello dell'ermeneutica del testo. Quanto al primo punto – la riflessione sul “mestiere” del critico – sappiamo che in SP non c'è niente di strettamente paragonabile a un *A quoi bon la critique*, ma non è affatto impossibile inseguire le tracce sparse di una certa idea di critica:³ vedi per esempio la sfiducia – magari scontata, un po' di maniera – verso una critica che resista e continui a esistere, e che «ancora legga i libri dei poeti» (così nel finale di un saggio su Lucio Piccolo: SP, 71). Si può annotare a margine, qui, che uno degli ambiti su cui si esercita un certo piglio ironico della figuratività montaliana è proprio quello della critica letteraria e delle sue sfortune. Si possono registrare almeno il critico che si comporta «come il visitatore di una mostra» che davanti a «una natura morta di funghi o un paesaggio con uomo che passa tenendo l'ombrello aperto» si pone una serie di domande ininfluenti o sbagliate (sono le notissime pagine sul mottetto degli sciacalli, del 1950: SP, 87); oppure, ecco il «critico d'oggi» trasfigurato in uno «di quei cuochi che vivono in mezzo a squisiti manicaretti», ma «preferiscono mangiare pane e cipolla» (è un passaggio su Lorenzo Calogero, del 1962, e il finale riflette sulla possibilità difficilissima di scoprire – tramite «palato» e «olfatto» – una novità critica di rilievo in presa diretta). Rileviamo, in questo caso, la presenza di quell'ambito figurale gastronomico che, mentre si infila anche in certi luoghi dell'epistolario (sul quale si attende il lavoro in corso di Leonardo Bellomo), di lì a poco entrerà di gran carriera nel Montale poeta, ma proprio in sede critica poteva trovare attestazioni più antiche, come per la «schidionata» da «muovere sul fuoco» del «girarrosto critico informativo» (SP, 263, cioè in un breve corsivo del 1945: dunque la prosa, compresa la propria stessa prosa critica, continua forse ad assolvere la sua funzione-*semenzaio* anche oltre gli anni della formazione e dell'esordio montaliano).⁴ Gli spunti, quanto a un ritratto in chiave ironica del critico-lettore,

³ Penso anche al bel capitolo di Fenoglio 2019, con ulteriore bibliografia (e in particolare, per un profilo del Montale critico, è importante Carpi 1966). Utile, ai fini del nostro discorso, anche il panorama disegnato da Fenoglio 2015.

⁴ Penso anzitutto alle indagini svolte, fra anni Venti e *Occasioni*, da Lonardi 1980, specialmente 2-32 e poi 47-48.

non finiscono comunque qui: ecco la critica che deve «distendere gli scrittori su un letto di Procuste» (SP, 240; e altrove la stessa metafora è invece adoperata per la forma-sonetto: SP, 183); il lettore «improvvisato, raddomantico» che interviene tronfio «col pollice verso o col pollice retto» (SP, 145); la «sorprendente operazione di chirurgia estetica» di un'ermeneutica molto "spinta" (lo si dice della lettura del *Cigno* mallarmeano offerta da Stefano Agosti, che forse vuol "vedere troppo", perché spiegare completamente le ambiguità di Mallarmé significa, per Montale, «contravvenire al suo profondo desiderio»: SP, 156-57); i critici «troupiers» (SP, 310) o le loro ansie da «vigili» a «regolare il traffico» (SP, 241), ecc. Si potrebbe dire che, in generale, ridicolizzare o prendere almeno le distanze dalle colpe di una critica troppo normativa è coerente con l'attitudine, ben montaliana, del gran *dilettante*.

3. Sono più rare invece, ma nettamente più interessanti – e svolte in chiave stavolta assolutamente seria – le occasioni in cui si misura l'eventuale coesistenza fra poeta e critico nello stesso individuo. Basti pensare almeno al confronto con due pesi massimi come da una parte Paul Valéry (SP, 430, in un saggio del 1971): in lui «il saggista e il lirico procedono parallelamente senza contraddirsi: ma senza nemmeno confondersi», dove è notevole la cautela nel non voler però sovrapporre del tutto le due componenti, «il lirico dell'emozione intellettuale» e «il pensatore non sistematico»; molto più convinto, dall'altra parte, l'asserto dedicato solo qualche anno prima, nel '65, a T. S. Eliot (SP, 519): «Il critico in Eliot non vale forse il poeta ma ne è inseparabile». Soprattutto ci interessa, in ogni caso, tornare a II), ovvero al Montale che riflette eventualmente sull'*immagine* come arma del critico. Ci aiuta, da questo punto di vista, in particolare un saggio del 1968, dunque nello stesso giro d'anni, in un punto perfettamente mediano fra le due citazioni appena allegate. Il saggio, capitale in questa chiave, è la recensione a *La Beltà* di Andrea Zanzotto. Scrive Montale in avvio:

Di fronte alla poesia moderna, così abbondante ma anche tanto rara, il critico non può che ammutolire. Egli si trova non già nella situazione del giudice estraneo ai lavori ma in quella di complice (e qualcuno suggerisce «di utente»). C'è di peggio: si è giunti a supporre che il vero autore dell'opera in esame, colui che le attribuisce un significato e stabilisce qual è il suo «posto nel mondo», nell'ipotetico mondo della poesia, sia il critico stesso. In tale situazione il lettore di poesia che si senta incapace di sdoppiarsi e pure voglia dare una testimonianza che sia qualcosa di meglio del solito *fin de non recevoir* non può che ricorrere alla metafora.

Segue esemplificazione immediata, con citazione da Mandel'stam su Čhlèbnikov che «scava nel linguaggio come una talpa nel legno», quindi da Mandriargues, che descrive l'immagine nei versi dello stesso Montale come un

«nodo nel legno» (SP, 337-38). Si aggiunga che, appena oltre, è poi Montale stesso a lanciarsi in un tentativo definitorio in chiave figurata della lirica zanzottiana (si tratta di un «velo di immagini-simbolo», o addirittura «di un fluido, di un'acqua che scaturisce dal sottofondo della coscienza»), ammettendo che è quasi impossibile trovare «un'immagine, una sola, capace di definire fulmineamente» la poesia di Zanzotto (ma il recensore ripiega poi su un intero verso di *Ampolla (cisti e fuori)*: «cercare meglio il piano di clivaggio per lavorare in diamante»). Ci si può chiedere per inciso, rileggendo, quanto lo stesso Zanzotto abbia imparato proprio dal suo eccezionale recensore, a proposito della voglia di cogliere, di un poeta, la parola o il sintagma privilegiato (penso naturalmente alle zanzottiane *Poetiche-lampo* di vent'anni dopo). Soprattutto, mi chiedo come il Montale critico reagisca a una tale ipotesi – la metafora come strumento indispensabile – e quanto la metta poi in pratica. E che fine fa, nel Montale critico, quel suo voler a tutti i costi stare attaccato alla concretezza della realtà, quel suo *non saper inventare nulla*, che è inevitabile ricordare quale radice quadrata della sua poesia e della sua carica oggettuale?

4. Proviamo dunque a dare una prima descrizione del linguaggio figurato di SP, badando ad alcune tipologie di fenomeni notevoli e a certi tratti ritornanti, nonché – in chiusa – a alcune ipotesi su come questi stessi fenomeni possano partecipare all'impulso costruttivo-argomentativo. Cominciamo, molto frugalmente, col fare la tara di un certo tasso di figuralità per così dire inevitabile, nel flusso discorsivo, e limitandoci a citare i non pochi casi di metafore spente. Queste appaiono perlopiù un buon modo di rendere maggiormente colloquiale il discorso e ammorbidirlo: per stare al solo saggio zanzottiano appena citato, trovare l'immagine secca è «un terno al lotto», trovare la fonte è come cercare «un ago in un pagliaio» (SP, 338-39); oppure, ecco il fare «un passo avanti» (del lettore, ma soprattutto di un poeta nei libri successivi a quello d'esordio, come *Pianissimo* per Sbarbaro: SP, 189), la «pietra di paragone» (SP, 479) o soprattutto la «pietra d'inciampo» (SP, 127, 132, 156), la «selva» – oscura, intricata, confusa, ecc. – in cui si va disorientati (SP, 305, 319, 385, 438, 471, ecc.), il «lava[rsi] le mani» dello storico preciso ma indifferente (SP, 170), gli «strali» lanciati verso qualcuno (SP, 21), e davvero molti altri casi. Ma sarà subito interessante notare che Montale, già a questo più semplice livello, non rinuncia a lavorare l'immagine, a complicarla o rifunzionalizzarla, togliendola comunque abbastanza spesso dalla sfera del consueto. Scelgo solo qualche esempio: la stessa usuratissima e già ricordata *selva* può essere affiancata in sintagma a un «labirintico giardino» (SP, 45) o a una immaginosa «foresta di abbozzi» (SP, 497: sono i non-finiti della Dickinson), oppure può essere «rigogliosa ma spesso sconsolante» (SP, 527: è la poesia americana contemporanea), raddoppiando o sfuocando, per così dire,

l'immagine data. E gli *strali* antidannunziani e antipascoliani di Benedetto Croce «hanno perduto la loro punta» (SP, 173), il banale «filo da torcere» è accoppiato al «filo d'Arianna» in un ragionamento sulla difficoltà di Pound (SP, 484), l'affabile «rimettersi in carreggiata» del lettore è arricchito dal «piantar chiodi» del critico «affinché [su quello stesso cammino accidentato] siano possibili le cordate» (SP, 385) ovvero la comprensione, espandendo dunque di molto; una metaforica molto cara a Montale come quella genealogica⁵ è rigiocata non solo sui padri, ma anche sui fratelli (SP, 265: «fratelli siamesi» sarebbero Gozzano e Puccini), ecc. E in una pagina famosa – quella sull'Ottocento privo di un poeta «normativo» e che «potesse fare scuola» – quel poeta che manca è un «astro», ma la prevedibile metafora viene poi tenuta, e conclusa dalla «disintegrazione» di quello stesso astro (così la morte della stella risparmierebbe alla tradizione italiana, suggerisce Montale, «molti *ismi*» epigonali). Questo che definirei fenomeno di «rivitalizzazione» non è certo il più interessante, ma è comunque piuttosto attestato. Il che è forse già un primo indizio del fatto che il processo figurale non è un ingrediente trascurabile del Montale critico, se lo sforzo di reinvenzione tocca con una certa frequenza anche i margini del sistema metaforico, la cataresi.

5. Se guardiamo invece al centro, al cuore del sistema, annotiamo anzitutto che la figuralità montaliana si combina con una intensissima attitudine definitoria, insomma una certa perentorietà che rende spesso indimenticabili gli asseriti dell'interprete, in questo senso davvero fratello del poeta quanto a memorabilità e nettezza. Si potrebbe cominciare, per esempio, dalle frontali definizioni consacrate a questo o quel poeta, un sottocapitolo nel quale emergono certe uscite fortemente astratte, che riescono suggestive ma insieme sono accese da quella esigenza di «concettualità» di cui parlava già Lonardi⁶ (e, su una traccia non dissimile, cfr. Mengaldo, che per certe scelte del critico Montale parlava proprio di una «carica di concettualità specifica», non mancando di sottolinearne, allo stesso tempo, anche «gli squarci da grande scrittore»⁷, il che funziona benissimo per questi apoftegmi fulminei). Qualche esempio: Giotti, con climax discendente e tripartito, «è un atto, o se si vuole, una scena, una battuta di un dramma più grande di lui» (cioè parte di Trieste e della sua storia letteraria: SP, 233); Enrico Pea è «un gioco d'ombre e di luce» (SP, 279); Gottfried Benn «è una batteria sonora» (SP, 553), Jorge Guillén è «un esaltatore quasi iperbolico della vita» e poi, specificandosi in un oggetto più concreto, è «una fontana di tripudio e di

⁵ Cfr., quanto a tale attitudine «genealogica» montaliana, Leonelli 1994, 41, per la sua capacità di «fare il punto su una «situazione» culturale». Aiuta ad inserire il critico Montale in un quadro ampio, attento al ruolo di Solmi e al modello-Debenedetti, Zinato 2010, specialmente 101-07.

⁶ Lonardi 1980.

⁷ Mengaldo 1998, 35.

gioia» (SP, 553: e la «nota torrenzialità della musa iberica», che compare nella stessa pagina come carattere specifico della lirica spagnola, è sottolineata in parecchi altri luoghi da Montale, non senza qualche ironia, vedi Neruda, anche lui «torrenziale poeta epico», SP, 549). E ancora: «Cendrars è un tempo, è un'epoca, come lo è Larbaud» (SP, 413); Dylan Thomas «sembra un compendio di un buon secolo e mezzo di poesia inglese, da Shelley a Joyce, attraverso Hopkins e Eliot» (SP, 488); il nostro Nelo Risi invece, quanto al suo partecipare di uno *Zeitgeist*, è «già un fossile» (SP, 335).

Con queste ultime etichette ci troviamo di fronte a un “sottogenere” definitorio che allude a un problema importante per il Montale critico di poesia: qui la concettualizzazione figurale offre una risoluzione fulminea a un problema toccato più volte nei suoi scritti critici, cioè nientemeno che il rapporto fra il poeta e il tempo. Perché – non lontano dall'Eliot di *Tradizione e talento individuale* – Montale può affermare più volte che il poeta esce dai confini della propria epoca, se ne stacca, ma contemporaneamente – e in ultima analisi, allora, in maniera paradossale – la può anche riassumere, la sa sintetizzare: che è anche il primo esempio di un'immagine che sappia risolvere un'intera contraddizione.⁸

6. Ancora, a proposito di questa attitudine al ritratto-istantanea di una singola personalità poetica, ecco Montale offrirci un'altra modalità che appare – per la sua costanza ed efficacia – come una vera e propria firma del critico, ovvero quella del confronto continuo (cfr. già Mengaldo: «Montale non mira per solito a infilzare l'unico di una personalità, ma piuttosto a inserirlo in galassie, gruppi, serie o collettività»⁹, e quanto segue). Molto spesso prende le forme di quella che potremmo definire una specie di antonomasia con variazione, del tipo: X è Y, ma possiede, in più, un certo segno di riconoscimento che è soltanto suo, che lo traduce ad altra situazione o ambiente (il che significa coniugare, da parte del critico, lo sfondo della tradizione e il tratto unicizzante del singolo, ovvero storia e novità). Anche qui la pesca può essere piuttosto ricca: il già citato Blaise Cendrars «diventa l'*alter-ego* di un nuovo Michele Strogoff» (SP, 413-14); Emily Dickinson è, almeno «per qualche riguardo, la Christina Rossetti del New England» (SP, 437); oppure, ecco Ezra Pound, «un Astolfo della poesia, capace di abolire il tempo e lo spazio» (SP, 474); ancora Pound è definito «una sorta di Carducci americano, autodidatta e impazzito» (SP, 482); e sempre Pound è poi

⁸ Netto, quanto a una extra-temporalità della poesia, l'asserto che si legge in SM I, 193-94: «Gran parte dei migliori scrittori moderni (poeti o prosatori) aspirando a raggiungere la condizione-limite della poesia assoluta (aspirazione che non è cosciente in tutti) si pongono da sé con ogni mezzo fuori dalla storia temporale»; d'altra parte, a sottolineare un tratto «a suo modo “storicistico” proprio del critico Montale, è Mengaldo 1998, 38; e sulla questione anche Mengaldo 2000, 133-34. Più in generale, sui rapporti fra lirica moderna e storia, mi permetto di rinviare a Natale 2020.

⁹ Mengaldo 1998, 37.

«non un Dante redivivo ma un Dante alle soglie della pazzia» (SP, 530), dove torna il tratto di *oddity* e impazzimento dell'autore dei *Cantos* (ma sto citando da tre articoli differenti, rispettivamente del 1952, '53 e '72); Auden è un potenziale «Da Ponte di se stesso» (insomma un tragico che contiene un comico che poi lo sopraffà: SP, 479); il Palazzeschi dell'*Incendiario* «ci presenta lo strano – molto in anticipo e senza alcuna rivoluzione alle porte – di un Majakovskij chiuso nella sua torre d'avorio, ossia *engagé* in una direzione opposta» (SP, 540), ecc. È notevole che il paragone riguardi spessissimo soggetti estratti da tradizioni poetiche diverse, diciamo pure in funzione di addomesticamento da parte del recensore (vedi appunto il cozzo Carducci-Pound o Palazzeschi-Majakovskij), cioè di una maggiore comprensibilità e, di nuovo, di una più viva memorabilità dell'assunto.

Altrettanto interessante è che non di rado la prospettiva della *jonction* non sia tanto fra tradizioni diverse, ma fra arti,¹⁰ delle quali la più sollecitata è quella pittorica: in Campana – anche su imbeccata di Contini, se si pensa alla formula del poeta “visivo” ripresa nella stessa recensione montaliana – si avverte un aroma dechirichiano («c'è forse un po' di De Chirico: ma dissolto in un'ebbrezza zaratustriana», SP, 258); il Pascoli poeta «ci fa pensare a un pittore che fosse contemporaneamente un Fattori, un Maurice Denis e un Sartorio» (SP, 296); Risi è «un Dufy assai diverso [...] gravato da una tetraggine da Ecclesiaste» (SP, 303); Wallace Stevens ne *Il ragazzo dalla chitarra azzurra* «è un incrocio Picaso-Rilke» (SP, 487), e così via. Sul rovescio, ma correlati in fondo alla medesima attitudine, ci sono poi i casi in cui Montale isola invece uno e un solo tratto del suo oggetto elettivo, in cui insomma diventa lui stesso, in certo senso, pittore-ritrattista: il memorabile Gozzano che «entrò nel pubblico [...] «familiarmente, con le mani in tasca» (SP, 55), Prévert poeta è l'autore di una lirica «in maniche di camicia» (SP, 402), su una lunghezza d'onda non poi così diversa dal Montale che dopo i primi tre libri «scritti in frac» compone «in pigiama» o «in abito da passeggio»;¹¹ e ancora, Dickinson è «prigioniera di se stessa» (SP, 497), mentre Pound un «archeologo» che «si è troppo guardato nello specchio», ecc. Dal soggetto si può passare poi facilmente al prodotto, cioè a definizioni che riguardano libri e raccolte, insomma l'oggetto poetico. Anche qui una campionatura: la *Commedia* è una «immensa ragnatela di corrispondenze» (SP, 30), i *Cantos* «sono una sinfonia non di parole, ma di frasi in libertà» (SP, 485), le *Avventure* di Adriano Grande il «breviario di un uomo d'ingegno», ed ecco invece una categoria più fortunata, quella del «diario» impiegata per Pozzi (SP, 49), Sbarbaro (SP, 190), De Pisis (SP, 261) e Char (SP, 392), (ma per Pozzi e Char combinandola

¹⁰ Cfr. ancora Mengaldo 1998, 37.

¹¹ Cfr. l'intervista in Cima 1977, 192.

di nuovo con la chiave pittorica, con il «ritratto» e l'«autoritratto»); meno facili da afferrare con mano ferma, i sereniani *Strumenti umani* sono invece «una serie di soliloqui o di appelli», il *Porticello* di Prampolini è un «poetico giro del mondo», ecc. E si veda poi, quanto a una categorizzazione di nuovo più netta, il «romanzo», scomodato per esempio nel '60 per Gozzano («breve romanzo psicologico», SP, 59), ma già nel '53 per i sonetti shakespeariani. I due rinvii allegati mi ricordano non tanto o non solo il «romanzetto psicologico» con cui nel '50 Mirco-Eugenio ribattezza le sue poesie (nel già richiamato autocommento al mottetto degli sciacalli), ma soprattutto il fatto che l'alternarsi di Beatrice e Antibeatrice nella *Bufera* ha alle spalle appunto, oltre a Dante, anche Shakespeare e i suoi due diversi oggetti del desiderio: e allora tanto più è coerente che il libro del '56 dovesse intitolarsi appunto e senz'altro *Romanzo*.¹²

7. Ho parlato, poco fa, di un'immagine che può anche, nel suo lavoro di concettualizzazione, sfiorare il filo del paradosso, per esempio per il problema del tempo. In effetti, guardato nel suo complesso, l'impulso figurale montaliano sembra potentemente spartito fra astratto e concreto. Da una parte, l'ansia definitoria di cui si è detto libera tutte le possibilità dell'astratto. Dall'altra, all'opposto, non manca un forte istinto di concretezza, diciamo pure di oggettivazione. Quanto al primo punto, è vero che il Montale critico è sempre attento al caso concreto e singolo, sia pure inserito in una tradizione, ma è anche vero che spesso protagonista del suo discorso critico è la poesia stessa, come entità a sé stante appunto (che del resto dà il titolo stesso alla raccolta, aperta – ricordiamolo – dal saggio-discorso per il Nobel, *È ancora possibile la poesia?*). Anche qui si potrebbe squadernare una discreta serie di definizioni per immagine (tutte quante ritornanti): poesia come «merce» (SP, 340), «miracolo» (SP, 392), «esorcismo o magia» (SP, 411), «filantropico *en marge*» (SP, 424), «questa magia [...] questa stregoneria» (SP, 104, ma citando da Banville), «efflorescenza» (usata per Dante, SP, 27, per la poesia cinese, 44, e per Govoni, 319, e rovesciata invece nella «mostruosa flora» di Henri Michaux, 411). Oppure si passa spesso alla personificazione senz'altro (la parola può – cito solo alcuni luoghi – *morire e rinascere* (SP, 11), *invecchiare* (SP, 103), *stare di casa* (SP, 125), *rampollare da una sorgente* (SP, 209), *alzarsi con la leggerezza del respiro* (SP, 230), *scorrere come acqua* (SP, 241), *attendere il suo turno* (SP, 325), *scendere a terra* (SP, 377), *essere fuori dal tempo* (SP, 435), ecc.). Si noterà che proprio in tali occasioni personificanti la figuralità organica ha – direi eccezionalmente – la prevalenza su quella più schiettamente oggettuale: la poesia-entità ha a che fare con l'iniziale, con il miracoloso e il discontinuo, e così accade anche con una sua specificazione come la *parola*, cui

¹² Così il titolo nell'indice provvisorio del 1949 presentato a Giovanni Macchia (lo ricorda Campeggiani 2019, 76, descrivendo nel dettaglio la struttura della raccolta).

si legano verbi o espressioni quali *schizzare* (SP, 9), la presenza di *scintille* (SP, 57: è il gozzaniano far «cozzare l'aulico col prosaico»), *sprizzare* (SP, 450), il *falò* (SP, 74), la *fiamma* (SP, 90), l'*accensione* (SP, 392), l'*esplosione* (SP, 509), e ovviamente un campo semantico molto montaliano come quello cui appartengono il *lampeggiare* (SP, 50), lo *sfolgorare* (SP, 102), il *barlume* (SP, 486).

A bilanciare tale impulso all'astrazione – e c'era da aspettarselo – c'è una forte carica di concretezza, che si specifica in una serie di oggetti chiamati in causa in chiave figurale, a vario titolo: si potrebbe dire, in generale, che entra in gioco un'esigenza di *evidenza* (si pensi al caso emblematico delle *Occasioni* simboleggiate dall'«arancia» o «limone» cui mancava uno «spicchio», che nell'*Intervista immaginaria* introducono infatti – non seguono – il ragionamento: SP, 567). Ecco un breve elenco, composto di oggetti o strumenti – spesso musicali – che hanno a che fare con il risultato poetico: il «mirliton» (SP, 216) di Prampolini, la «macchina [...] made in Italy» (SP, 248) di Vernieri, la «mitragliatrice» (di immagini, SP, 282) di Govoni, gli «stampini» e i «cartoni» di Ungaretti (ovvero l'insieme delle sue poesie rifiutate e delle sue varianti, SP, 306), il «paravento giapponese» e «il filo a piombo» (SP, 324) per la scrittura di Calogero, il «biglietto da visita» di Vittorina Papi (SP, 327), il «tapis roulant» (SP, 332) di Sereni, la «padellata di trucioli» (SP, 335, ovviamente Sbarbaro, ma è il suo ricordo, e questo è un Montale del '67, dunque ben più disponibile all'ironizzazione rispetto al saggio sbarbariano del 1920), la «cornamusa» (SP, 350) di Ceccardo, la «spinetta» della Dickinson (SP, 498, contrapposta nella stessa pagina all'«organo» di Whitman); forse meno immediato il «toboggan» (cioè la slitta) di Cendrars (SP, 413, fatta di «sensazioni») e poi anche di Pound (SP, 493, fatta stavolta di «illuminazioni e di ricordi», ma comunque in entrambi i casi facendo cozzare vertiginosamente astratto e concreto nello stesso sintagma, a dire della mobilità e varietà dei due); allo stesso modo, meno immediato ma incisivo è il «knut» (cioè uno strumento di tortura, SP, 540) di Majakosvkij, sostituito nello stesso passaggio dal palazzeschiiano «piumino» (un proiettile per fucile ad aria compressa, dunque un'artiglieria più leggera, che ben si attaglia alla «levità» di Palazzeschi: l'immagine non è dunque accessoria, ma un vero e proprio differenziale qualitativo).

Si possono aggiungere strumenti di misura quali il «metronomo» (in più punti, cui torneremo), il «sismografo» (SP, 343, ma questo è di un critico, Solmi, che «lavora non a monte [...] ma a valle delle opere esaminate», in una splendida metafora tenuta), e si veda anche, deformando il rispettivo sostantivo-oggetto, il «barometrismo spirituale» (SP, 364) di Pellerin; mentre «un'antenna trasmettente dello Spirito» (SP, 142) è la definizione dell'«uomo» visto da Benedetto Croce, in un saggio del 1963: quando, esattamente dieci anni dopo, Montale dirà

di sentirsi «assediato dalle cose» (SP, 601), la sua scrittura critica ne avrà dunque già dato una prova piuttosto larga, di nuovo in anticipo sulla poesia. Allego, infine, una *trouvaille* più immaginosa, la «rete dell'entomologo» con cui, dice Montale scrivendo di Thomas Hardy, nel '68, «il poeta acchiappa [...] anche le espressioni del meccanico o del contadino» (SP, 528): la quale andrà facilmente avvicinata a *Botta e risposta II* e allo scrittore-entomologo Parise.¹³

Forse, guardando a quest'ampia distesa oggettuale, si può sospettare che il Montale metonimico o sineddochico prevalga, per così dire, sul Montale propriamente metaforico. E si potrebbero aggiungere, in tal senso, altre inquadrature fortemente di dettaglio, che isolando un particolare concreto rapidamente «riassumono»: il «belletto» (SP, 370) di Valéry, «l'odore di etere» (SP, 431), altrove, ancora per Valéry, Eliot e «l'odore del cloroformio» (SP, 470) di certe sue cose, ecc. (è un tratto piuttosto frequente). Se torno intanto, per un attimo, alle contiguità fra poesia e critica – vedi l'entomologo citato qui sopra – diciamo che i luoghi di sovrapposizione figurale fra i due ambiti sono forse meno del previsto: c'è ovviamente il campo semantico del “resto”, dello “scarto” (il «sughero», SP, 191, per Sbarbaro, che poi passa al «sughero» nella «corrente» per l'attacco di *Barche sulla marna*, ma si trasforma in un «turacciolo» (SP, 421) in un saggio su Levet del '52; negli stessi anni Cinquanta le «briciole» sono le opere minori dei nostri grandi poeti ottocenteschi,¹⁴ mentre i versi sono «come relitti buttati dal mare sulla riva» (SP, 453) in un saggio su Eliot; i «trucioli» non sono solo di Sbarbaro, sono evocati anche per Lawrence nel '61 (SP, 505, «i trucioli del suo maggior lavoro»), mentre il «ciottolo» (SP, 327) sembra ormai un'autocitazione quasi spiattellata nel '63 per la Papi.¹⁵ Ancora, vedi almeno lo stare «fuor di squadra» (della poesia di Bongi, SP, 76, o senz'altro dell'uomo Ezra Pound, SP, 110) che ci ricorda un'immagine-tema cara agli *Ossi di seppia* (e poi la traduzione di *Pied Beauty* di Hopkins); la metaforica anche qui attestata del «formicaio» (SP, 125) o dell'«uomo-formica» (SP, 333), o ancora il Bongi che «incespica e balbetta come un Innocente» (SP, 75), che sembra una sinopia anzitutto dell'*Incespicare* di Satura (e il saggio è peraltro in sincronia quasi perfetta con la raccolta: 1969).

8. Passiamo a un altro paio di costanti figurali, che toccheremo però abbastanza rapidamente, e per punti un po' schematici. Penso, anzitutto, a certi campi semantici piuttosto prevedibili, come per l'abbondante ricorso a soggetti

¹³ L'immagine è nella recensione di Montale a *Il padrone* di Parise (in SM I, 2706, e cfr. il commento in Castellana 2009, 160); altri riscontri intertestuali fra critica e poesia in Mengaldo 2000, 123-24.

¹⁴ Sulla valenza dell'immagine e il relativo contesto cfr. anche Natale 2019, 214.

¹⁵ Sulla persistenza di tale metaforica “residuale” – ma nel poeta – si era accorto presto Zanzotto 1966.

e termini musicali (e ci sono proprio tutti: dal *tono* al *tema* al *timbro* all'*accento*, all'aggettivo *politonale* – per composizione o compositore – ovviamente ricorrenti, fino al meno facile *accordatura*, in SP, 234, ecc.). Ma si può anche aggiungere che forse i più interessanti sono i momenti nei quali una comparazione condotta a fini interpretativi diventa una triangolazione, ed ecco allora la poesia al centro di un sistema che ha da un lato la musica e dall'altro il figurativo, o diciamo più in generale la dimensione del “visivo”. Fra questi ho schedato parecchie pagine in cui *occhio* e *orecchio* sono protagonisti del discorso, magari personificati, come in SP, 331: «il lettore [degli *Strumenti umani*] deve indugiare a metter d'accordo l'occhio con l'orecchio; SP, 514: «Di fronte alle esigenze dell'occhio quelle dell'orecchio sono nettamente in subordine» (in un articolo su Shakespeare tradotto da Baldini); SP, 517: «Una musica che l'orecchio percepisce, ma l'occhio difficilmente può controllare sulla pagina» (sulla poesia di Eliot); SP, 521: «non l'orecchio ma l'occhio doveva essere accontentato» (in una pagina sulla tradizione inglese e su Melville). Tutto ciò ha anche a che fare con certo aspetto di novità della lirica moderna, anzitutto con lo statuto del verso e la “responsabilità” dell'andare a capo, insomma con il rapporto prosa-poesia, da cui Montale davvero è ossessionato (come mostra Morbiato nel suo contributo in questo stesso volume).

Aggiungerei almeno l'idea di una modernità interpretata come regno della *merce* e della *serializzazione*. Non ci insisto, ma basterà rileggere l'intervento per il Nobel, o ricordare almeno le non poche attestazioni del poeta o artista come «funzionario» (SP, 316), «amministratore del suo talento» (Puccini in SP, 266), i futuristi «burocrati della loro fama» (SP, 415), Roethke «vero professionista della lirica, come dai noi, per nostra fortuna, non ne esistono più»: evidente dunque anche in questo caso, che le figure rovesciano e corrodono l'idea, carissima a Montale, del «dilettantismo», cui si è già accennato sopra. Ma più ancora appare notevole il campo semantico della *malattia* (con il necessario corollario di termini quali *diagnosi* e *prognosi*), che certo risente dell'ascendenza crociana¹⁶ (e infatti quel campo è già presentissimo nel grande saggio su Sbarbaro: «tira un vento di malattia»), ma non è abbandonata sostanzialmente mai, neanche dal Montale più maturo, magari rimodulata e ulteriormente infiorata, come per il «lazzaretto» (SP, 168) di un saggio del 1949, scelto come figura-simbolo per descrivere i moderni, anche se è un'immagine che inclina all'ironico; e vedi poi l'amato Auden e i poeti dell'*angoscia*, deformati nel '52 in un «plotone di uomini che hanno e danno il mal di mare», SP, 475); e si aggiungano almeno la «psicosi» (SP, 140, cioè proprio in alcune pagine dedicate a Croce) o la sofferenza del

¹⁶ Su lingua e stile crociani cfr. Colussi 2007; e (anche) per il ruolo di Croce, a più livelli, nel linguaggio critico novecentesco, è importante anche Colussi 2017.

«nevrotico Zanzotto» (SP, 338, dove entra nel giro del discorso anche un certo fastidio per la psicoanalisi), fino alla poesia frontalmente definita «malattia», appunto, nell'intervento per il Nobel (SP, 7), cioè al culmine della parabola.

9. Uno sguardo, ora, ad alcuni ulteriori termini-chiave, cui il recensore si appoggia volentieri. La serie che segue testimonia una volta di più l'attenzione oggettuale di Montale, che si rinfrende dunque in una serie di lemmi che insistono in particolare sulla "lavorazione" del cristallo poetico: la *martellatura* o il *martellamento* e relativi aggettivi, frequentissimi, spesso in dimensione musicale (SP, 7, 198, 279, 283, 304, 308, 318, ecc.); ma anche il *bulinare* (SP, 276) o l'*organare* (SP, 366); e poi il *collage* per certe forme del testo (SP, 282 per Govoni, 450 per Spoon River e 523 per Auden); l'*arabesco*, molto attestato (SP, 198, 323, 362, 509), che è anche del Montale poeta (vedi l'«arabesco ragniforme» del *Tuffatore*, in D, 430), e la rivitalizzazione di una metafora implicita come quella del testo: alla domanda da cui muoveva lo studio dedicatole da Gorni si può rispondere che qui tale metafora non resta certo «inerte»¹⁷, ma è elaborata nel «ricamo» (SP, 29), deformata nel «tramaglio» (SP, 528), e soprattutto tradotta al «tappeto» (vedi almeno SP, 30, 317 ma interferendo ancora la musica, e 412), per cui Montale rimanda esplicitamente al «carpet» e al «tapestry» dell'Eliot dantista (SP, 29);¹⁸ e poi l'«impasto» (SP, 56, 93, 115, 266) o l'«intarsio» (SP, 299, 338, 412, 443, 518), che in Montale è sostanzialmente tecnico, potremmo dire, per il gioco citatorio. Ci si limiterà, infine, a ricordare solo un altro campo metaforico sfruttatissimo, quello dell'«architettura», dell'«impalcatura» e dell'«intelaiatura» (SP, 7, 27, 145, 150, 276, 392, 498, ecc.), insomma del testo come congegno, alla Valéry. Tale parentela con il meccanismo-costruzione si percepisce molto meno dalla parte del soggetto poetante, quando non ha per le mani un oggetto da lavorare: ho detto anzi, prima, che la poesia e l'atto del poetare sono più spesso definiti tramite metafore organiche. Non trovo in effetti verbi tecnico-concreti a definire la scrittura poetica *a parte subiecti*: tecnico per il poeta è semplicemente *cantare* (SP, 242, 266, 303, 344, 489, 551, ecc., opposto magari a *parlare*, e parziale eccezione fa l'«alluminare» sfoderato per Giotti: SP, 233).

10. Altri veri e propri tic figurali sono il poeta – così come il critico, in questo caso – *en pantoufle* (SP, 56, 182, 285, 416, 422), e frequente è anche la metaforica dell'*iniziato* e dell'*adepto*, per definire certe cerchie o linee di tendenza (il più delle volte guardate con sospetto). Ma interessa ora soprattutto notare che certe immagini hanno davvero una storia nella parabola del Montale critico. Qualche caso: le *stimmate* – appendice della metaforica della malattia di cui si

¹⁷ Gorni 1993, 138.

¹⁸ A questo proposito, per un contatto con Cecchi, si veda il saggio di Fenoglio in questo stesso volume.

è detto – sono anzitutto per Sbarbaro (SP, 192), ma poi anche per i poeti d'oggi (SP, 153, nel '69); l'indimenticabile «cometa della tradizione» del saggio su Saba (SP, 201) si ripete venticinque anni dopo nella «luminosa coda di cometa» (SP, 387) dei surrealisti minori; un testo poco coerente è un testo tenuto insieme solo con lo «spago» (così per Saint-John Perse, SP, 395, ma poi addirittura per la *Terra desolata*, SP, 470, ed è di poco variata nella «cordicella» di Auden, SP, 477: un testo non coerente è insomma un testo non compatto, che non diventa appunto oggetto unitario). Fra queste immagini ne scelgo comunque un'altra che torna diverse volte, cioè quella del *metronomo*. Perché quando la usa per Zanzotto («il suo metronomo è forse il batticuore», SP, 339), Montale l'ha per così dire già sperimentata, facendone l'indice figurale di un problema che gli sta a cuore, l'aderenza fra espressione e misura metrica: cfr., tutti negli anni Cinquanta, il verso «docile al variare del metronomo» in Char (SP, 391, nel '50); nello stesso anno l'Eliot che non obbedisce «alle leggi di un metronomo» (SP, 463); la dizione «a regola di metronomo [...] impossibile» nei poeti contemporanei, nel '51 (SP, 466); «la battuta di metronomo sempre diversa» del traduttore di Shakespeare nel '53 (SP, 480). Ed è poi del '64 – e infatti è la più simile a quella che si trova nella recensione zanzottiana, quattro anni dopo – l'idea di poeti, ormai prevalenti, che «scrivono seguendo un metronomo interiore» (SP, 147): dunque un'immagine, con il relativo portato concettuale, progressivamente messa a fuoco. E un'altra metafora ritornante sarà senz'altro lo «stenogramma» e forme analoghe (SP, 122, 328, 539, spesso con l'idea che il segno essenziale sia anche di difficile decifrazione, come per De Pisis, SP, 260 e 288, e Char, 391).

Al contrario, si può anche notare che per certi autori su cui si torna, Montale lavora sullo stesso nucleo di pensiero, ma variando continuamente, come con Pound e il tema – già citato – della non-temporalità della lirica: nel '52 il poeta dei *Cantos* è fuori del mondo e per lui non conta «un secolo di più o di meno» (SP, 474) e nel '55 è descritto come un «uomo che scavalca i secoli» (SP, 494); allo stesso modo, l'idea di una letteratura italiana che finisce con Cavalcanti e Dante, abbozzata nel primo dei due interventi ora citati, è ripresa nel secondo saggio, ma stavolta appunto per figura: una letteratura «che aveva perso l'autobus dopo il '300» (*ibid.*).

Infine, tre aspetti tematico-formali paiono testimoniare, pur con le loro differenze, del fatto che la figuratività montaliana è insieme importante ma perlopiù stilisticamente sobria, sorvegliata, ovvero: i) una certa larghezza nell'uso della similitudine esplicita, costruita spesso con la chiarezza di un *come* (tralascio i molti esempi, ma aggiungo che generalmente il paragone non è imperniato su complicazioni sintattiche evidenti); ii) il trattino analogico è sfruttato, sì, ma senza eccedere: cfr. «forma-immagine» e «forma-sorpresa» (SP, 110), «roman-

ziere-locomotiva» (SP, 398), «uomo-specchio» (SP, 413), «orchestra-organo» (SP, 422), «poesia-segnale stradale» (SP, 521), e un «*Lied*-balbettio» (SP, 255) un po' prezanzottiano (e ben cinque formazioni analogiche sono proprio nella recensione a Zanzotto, in certo senso provocate allora proprio dal recensito); ancora, iii) ci sono, ma non sono moltissimi, gli esempi di citazioni e giochi allusivi a partire dall'opera del recensito, del tipo: *Primasera* di Grande è «il suo mattino poetico» (SP, 240), Risi ha il polso «teso da un buon sangue giovanile» (SP, 303: cfr. il risiano *Polso teso*, 1957), la scomparsa di Ungaretti è «l'ultimo viaggio verso il porto sepolto» (SP, 345), un «demone della Spiegazione» (SP, 374) fa il verso a Mallarmé, le «fronde» dei libri di Prévert si ricordano delle sue *feuilles mortes* (SP, 406), Scheiwiller è il «pescatore del pesce d'oro», giocando con l'emblema dell'editore.

11. Facciamo cenno, in chiusa, al rapporto della figuralità montaliana con l'argomentazione e la costruzione dei singoli interventi. Si conferma anche a questo livello che la figura ha una sua centralità nel procedere montaliano – si veda il battere continuo di micro-ritratti e definizioni sentenziose, che hanno spesso la funzione per così dire di epifonema argomentativo. Montale sceglie raramente di cominciare per metafora, inizia piuttosto descrivendo, o al limite con un aneddoto: conto invece meno di una decina di attacchi con figura, dunque pochi, ma anche per questo quando ciò accade è tanto più evidente. Gli attacchi figurali, quando ci sono, risultano davvero strutturali e tenuti: si registrano almeno un lungo paragone fra i sermoni dei predicatori e la critica sui giornali (SP, 111); la definizione figurale netta all'esordio di un articolo come *Storia dell'araba fenice* (cioè della poesia stessa: SP, 171); il mito di Cardarelli come «mito del giudice dal 'dito alzato'» (SP, 307); l'inizio di un pezzo su Levet – dopo un brevissimo acconto biografico – sulla gloria poetica come entrata «nel Palazzo dell'Immortalità» (SP, 417), e poco altro. Più frequenti invece i finali – sono all'ingrosso una trentina in SP – in cui la presenza della figuralità è importante o decisiva per la risoluzione del flusso argomentativo. Nel saggio su Gozzano è, quasi in coda, un paragone fra un tappeto «non [...] senza un difetto» e «qualche poltrona libera» nel «Pantheon dei poeti» (SP, 62); la «landa troppo oscura o troppo chiara» in cui gli sciacalli finiscono allo zoo (SP, 87); la già citata definizione di Giotto come «dramma» chiude il pezzo a lui dedicato (SP, 233); il saggio su Campana è chiuso da una *cecità* figurata, che rovescia la sua visività (SP, 259); la traduzione di Morgenstern da parte di Turazza è un'impresa di «alpinismo poetico» (SP, 321); ecc.

Schedando la sintassi logica degli interventi montaliani ho potuto individuare anche alcuni luoghi che potremmo definire “sensibili”, ovvero punti in cui la figuralità si distende con più agio, e spesso collabora alla progressione del

sensu, anche senza stare in zone esposte come attacco o finale. Anche qui qualche campione, provando a distinguere provvisoriamente tre categorie:

A) zone figurali con un ruolo che definirei *tonale*, cioè che procedono per addizione di immagini (non per forza per metafore tenute): nella recensione alle *Liriche cinesi* si procede per accumulo: «questa poesia non è un microcosmo che riveli e illumini perfettamente l'entità macrocosmica [...]; è invece un insieme di gocce d'acqua che dovrebbero rivelarci un oceano [...]; è un lampo di madreperla che illumina una tragedia...» (SP, 43, e sorvolo su altre fioriture contigue); in *Eстетica e critica* ecco tre paragoni in fila, cioè «arte come 'pezzo formale'», la storia come museo immaginario, il quadro come radiografia di una psicosi», a fare da «anticamera della fine dell'arte» (SP, 140, rallentando dunque il ragionamento); la bellezza in Pavolini come «un riflettersi del pensiero in se stesso, l'espandersi di un canto [...], un fermo e lucido tripudio dell'intelligenza» (SP, 227, anche qui lavorando più sul timbro che sulla tesi);

B) occasioni, piuttosto interessanti, in cui la figura necessita magari di una spiegazione o di una correzione: in Ceccardo il «trillo di allodola di cui si parlò per Emilio Praga» diventa un «suono di cornamusa» (e subito sotto si cita Verdi per ricontestualizzare meglio la funzione dello strumento: SP, 350); la metafora spenta delle «correnti» (delle fazioni poetiche) viene ritoccata e ripresa a distanza, dopo un breve affresco del surrealismo e dei suoi esponenti, usando «diramazioni» e «ruscelli» (SP, 386); tracce di chiose metariflessive («se restiamo nella metafora...») trovo nel saggio su Campana, dove ci si interroga sull'immagine che più si attaglia al poeta (SP, 257); un'implicita analogia poesia-pittura¹⁹ – la silloge poetica come «mostra personale» del singolo autore – è espansa e oggetto di ragionamento in un saggio su Frénaud (SP, 424): se la figura non è perspicua, conviene insomma tornarci;

C) si può talvolta riconoscere nella figura un vero e proprio perno del meccanismo testuale montaliano: tutto il saggio su Char è giocato sulla metafora della difficoltà di una poesia vista come un «lucchetto da aprire», ripresa una pagina dopo dal «libro-grimaldello» e dalla necessità di «forzare la serratura» (SP, 389); un saggio del '53 su Pea consiste in una breve aggiunta alla recensione del '32, nella quale si parlava di una «matassa arruffata», qui ripresa subito in avvio dall'immagine del «bandolo» (SP, 278-79); la metafora del poeta come «sovrano» o «Imperatore di uno stato immaginario» genera più oltre anche l'immagine della «mappa» dello stesso impero, entro una interrogativa retorica che funge anche da riavvio del ragionamento; ecc.

¹⁹ Sul rapporto con l'arte figurativa – per esempio sulle interferenze fra scrittura critica e interpretazione in chiave plastico-scultorea – si veda ora Ciccuto 2019; un quadro, con ulteriori rinvii, è in Del Puppo 2019.

Ci sono, infine, una serie di interventi in cui le espansioni figurali davvero insistono, e in certo senso sembrano anche mettere in crisi, almeno un poco, quello stesso principio di sobrietà cui si accennava. La stessa recensione a Zanzotto (1968) da cui siamo partiti è costruita (quasi) *tutta* per figure: e si rileggano almeno i pezzi su Govoni, su Sereni, sullo stesso Gozzano – abbiamo in effetti avuto modo di citarli tutti – ma in tal senso era già molto significativo il pezzo dedicato a Sbarbaro (1920). Il primo e l'ultimo fra i pezzi appena ricordati – quello su Sbarbaro e quello su Zanzotto – sono divaricati di quasi cinquant'anni. Qualche volta, e pur con molta cautela, forse i diritti della cronologia si possono anche sospendere. Col risultato di poter guardare meglio, magari, a certe reti figurali che fanno sistema, e che possono farci intravedere qualche ganglio profondo della psiche montaliana. Un solo esempio conclusivo: non sarebbe inutile tornare a certe immagini archetipali fondative, per Montale, come nell'opposizione piuttosto evidente fra il motivo del *disordine* e dell'*apertura* da una parte, e quello della *chiusura* e dell'*ordine* dall'altra (una linea oppositiva lungo la quale, forse, si potrebbero leggere anche certe scelte – metriche, per esempio – del poeta). Quanto al secondo polo, lo si ritrova in luoghi-cardine della riflessione montaliana, dall'«ultimo Eliot», che è definito nel 1972 come un soggetto «tutto ordine e disciplina» (SP, 529), risalendo a ritroso al Sereni degli *Strumenti umani*, nel quale «il microcosmo degli accadimenti situati tra il conscio e l'inconscio, che tende a solidificarsi [...] in pezzi omogenei, *senza fessure*» (SP, 332, mio il corsivo); a Ungaretti – 1958 – dopo il quale si è capito che la lirica ha «pochissimo bisogno di libertà», ovvero vuole schemi cogenti; e si pensi soprattutto a un saggio importante del 1955, quello per il centenario pascoliano, nel quale il poeta di *Myrica* è guardato con un certo distacco anche perché «tenne [...] aperte troppe uscite di sicurezza», a dire di una sorta di irresolutezza (stilistica, ideologica) pascoliana. Un asserto suggestivo che, a rovescio, si può usare utilmente per lo stesso Montale: se è vero che solo «una profonda immersione nella propria materia» può consentire al poeta di ottenere una lirica che sia un «'oggetto' distaccato» (SP, 306).

Riferimenti bibliografici

Campeggiani 2019 = I.C., *La bufera e altro*, in *Montale*, a cura di P. Marini e N. Scaffai, Roma, Carocci.

Carpi 1966 = U.C., *Contributo per Montale critico*, «La Rassegna della Letteratura italiana», LXX, pp. 352-376.

Castellana 2009 = E. Montale, *Satura*, a cura di R.C., Milano, Mondadori.

Ciccuto 2019 = M.C., «*Rifare Poussin d'après nature*». *Montale e l'arte nel nostro tempo*, Torino, Aragno.

- Cima 1977 = A.C. (a cura di), *Le reazioni di Montale*, in *Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Rizzoli, pp. 192-201.
- Colussi 2007 = D.C., *Tra grammatica e logica. Saggio sulla lingua di Benedetto Croce*, Pisa-Roma, Serra.
- Colussi 2017 = D.C., *Stili della critica novecentesca. Spitzer, Migliorini, Praz, Debenedetti, Sereni*, Roma, Carocci.
- Del Puppo 2019 = A.D., *Montale e le arti figurative*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 267-279.
- Fenoglio 2015 = C.F., *La divina interferenza. La critica dei poeti nel Novecento*, Roma, Gaffi.
- Fenoglio 2019 = C.F., *Montale critico letterario*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 249-265.
- Gorni 1993 = G.G., *La metafora di testo*, in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, pp. 137-152.
- Leonelli 1994 = G.L., *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Milano, Garzanti.
- Lonardi 1980 = G.L., *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli.
- Marini – Scaffai 2019 = P.M., N.S. (a cura di), *Montale*, Roma, Carocci.
- Mengaldo 1998 = P.V.M., *Eugenio Montale*, in Id., *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 34-38.
- Mengaldo 2000 = P.V.M., *Montale critico di poesia*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 121-146.
- Natale 2019 = M.N., *Montale e i moderni italiani*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 211-227.
- Natale 2020 = M.N., *Il profilo di Clio. Su lirica e storia*, in *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, a cura di A. M. Babbi e A. Comparini, Roma, Carocci, pp. 45-66.
- Zanzotto 1966 = A.Z., *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia – Scatologia)*, in Id., *Scritti sulla letteratura*, I, Milano, Mondadori, pp. 21-26.
- Zinato 2010 = E.Z., *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci.

Montale critico di critici

Chiara Fenoglio

Università di Torino

1. È il 1927 quando il più illustre critico francese, Albert Thibaudet, afferma con decisione: «Pas de critique sans une critique de la critique». Il lavoro del critico si avvita su sé stesso, si interroga sulla sua stessa natura, come il dubbio dei pirronisti «qui s'emporte lui-même et finit par un doute du doute».¹ Un'idea che, mezzo secolo dopo, sarebbe stata ripresa e chiosata da Roland Barthes, convinto che «toute critique est critique de l'œuvre et critique de soi-même; pour reprendre un jeu de mots de Claudel, elle est connaissance de l'autre et co-naissance de soi-même au monde».²

Molti anni prima, nel *Quaderno genovese*, Montale anticipava inconsapevolmente queste convinzioni scoprendo con stupore che nella lettura dei testi altrui si cela il germe della critica di sé. In quel primo sforzo di «autovivisezione psichica»,³ Montale cercava di modellare una specie di prototipo di sé stesso, da cui sarebbe emersa l'immagine di un critico esigente, curioso, alla ricerca di una musica personalissima che facesse vibrare la sua pagina come il suo verso. Nelle precoci riflessioni del *Quaderno* si avverte già l'essenza del critico letterario, la sua idea di un secondo mestiere inteso non solo come professione di supporto e di sussistenza, ma come «poesia dell'atto poetico», come poesia di secondo grado, nella convinzione – fortissima sempre in Montale – che «un'arte senza una critica parallela muore».⁴

¹ Thibaudet 2007, 1211.

² Barthes 1964, 254

³ SM II, 1303-04.

⁴ SM I, 1363 e 1596. Come ha scritto Lonardi (1980, 210-11), «L'autobiografia invade [...] la pagina critica, l'egli [...] è terremotato dall'io».

Questa definizione tuttavia non deve trarre in inganno, perché Montale si tiene sempre alla larga dai toni evocativi o immaginifici tipici della critica di inizio secolo: per poter esercitare pienamente il suo ruolo vivificante, il saggista deve in primo luogo “mettere ordine”, descrivere in modo rigoroso e scrupoloso l’oggetto di indagine; solo in questo modo potrà sprigionare giudizio estetico e morale che sono la sua vera e più profonda responsabilità.⁵ La difficoltà del suo compito è riassumibile nel «terrore che la vita definita ha per l’increato e per il larvale»:⁶ la contrapposizione tra il mare, il fermento, il rombo da un lato, e l’ordine, la chiarezza, la forma definita dall’altro riproducono certamente il contrasto crociano tra forma e contenuto, ma Montale ambisce al superamento dell’opposizione, attraverso una critica che porti davanti ai nostri occhi «materia viva, impressioni dirette, ragioni nuove»,⁷ senza tuttavia pretendere di spiegare tutto. Lo chiarisce Montale stesso, quando invita l’amico Silvio Guarnieri, in una famosa lettera, a non voler fare troppa luce perché, «se anche tutto fosse spiegato, tu resteresti a mani vuote».⁸

2. Ma che cosa succede quando l’oggetto d’indagine del critico è la critica stessa? Cosa succede cioè quando Montale legge Solmi, Croce, Cecchi, Du Bos, Eliot? Che cos’è questa critica di secondo grado, questo doppio salto mortale, e che cosa ci dice della attitudine critica montaliana?

La dislocazione, l’allontanamento, il mascheramento di padri e modelli ingombranti, sono strategie tipiche di Montale fin dai primi anni Venti, quando l’urgenza immediata è quella di misurare le distanze rispetto all’estetica crociana: a questa istanza risponde la scelta del riferimento contingentista e l’opzione a favore di una esperienza estetica meno astratta di quella crociana, nella convinzione che il fatto artistico «affonda le sue radici anche nel nostro io morale. L’opera d’arte è un’equazione: c’entra l’intuizione pura, la preparazione culturale, l’esperienza etica e che so io»⁹.

Per le medesime ragioni Montale preferisce varcare i confini culturali italiani e ripescare, attraverso la lettura dei francesi e seguendo l’esempio di Solmi, una idea più empirica della critica intesa come processo intellettuale, come ricerca graduale, o meglio come discorso di approssimazione, anziché giudizio

⁵ SM I, 2933.

⁶ Ivi, 176.

⁷ Ivi, 535.

⁸ Lettera del 29 novembre 1965, in Greco 1990, 54. Ma anche Montale SM I, 1194. Nel 1927, recensendo le *Approximations* di Charles Du Bos, aveva spiegato che «L’esperienza artistica in atto sopravanza in ogni tempo le teorie che pretendono inquadrala» (SM I, 225). Per un’indagine più circostanziata su Montale critico di poesia, mi permetto di rimandare a Fenoglio 2015, 85-134.

⁹ Lettera a Solmi del 15 aprile 1922, in Grignani 1998, 166.

di valore inappellabile.¹⁰ Il modernismo montaliano prende avvio proprio dalla necessità di individuare un maestro compiutamente moderno, un maestro che in Italia non c'è:¹¹ l'acuta percezione di un presente mancante alimenta la nostalgia per un passato mai posseduto o per un altrove difficile da raggiungere. L'idea di tradizione ne esce complicata, o meglio arricchita: né semplicemente sbeffeggiata né banalmente accettata.¹²

Ma questa torsione dell'idea di tradizione porta con sé una domanda sul ruolo del critico, che non può più rispondere al modello desantisiano o crociano: figlio di quei maestri del sospetto (Nietzsche, Freud, Bergson) da cui fiorì il modernismo europeo, Montale ripensa l'orizzonte stesso in cui l'intellettuale e il critico letterario si trovano a operare. La scelta di intitolare una raccolta critica *Auto da fé* e una seconda *Nel nostro tempo* è da questo punto di vista abbastanza sintomatica. In assenza di percorsi certi e soprattutto di categorie spirituali preordinate e adattabili al reale,¹³ il critico si muove per accostamenti progressivi e in una delle prose di *Fuori di casa* descrive il suo lavoro come un «tiro a forcella» che «procede per approssimazioni», chiudendo con una delle sue consuete arguzie tra il sarcastico e l'autoparodico: «quando farò centro sarò presentato al re dei re, forse a Giorgio VI, forse a Stalin».¹⁴

Ma se la critica è simile al tiro a forcella (altrove Montale la assomiglia al lavoro di chi pianta chiodi in una parete per rendere possibili successive cordate), significa che nessuna immedesimazione emotiva è possibile tra il critico e il suo oggetto, il quale anzi deve essere tenuto a debita distanza:¹⁵ solo guardandole da lontano le cose acquistano chiarezza e giusto valore, per questo agli artisti morti Montale riconosce molti, inequivocabili vantaggi rispetto ai vivi.¹⁶

Questo è ancora più vero per quanto riguarda l'inchiesta sulla critica stessa; una delle domande per noi più fertili è quella relativa al rapporto tra la critica che segue giorno per giorno «la comune produzione del suo tempo» e la cosiddetta «critica maggiore [...] che sopraggiunge molto più tardi e stabilisce le proporzioni e le prospettive». Praticando la prima ma percependo sé stesso come

¹⁰ Solmi 1963, 200.

¹¹ Secondo Luperini 2011, 94-95, Montale sente «l'esigenza di rifarsi a modelli stranieri, lasciando da parte o attraversando a ritroso i maestri italiani del simbolismo decadente e ripiegando su Foscolo e Leopardi (che però, aggiunge Montale, "partono dal Settecento, lasciando allo scoperto gran parte dell'Ottocento")».

¹² Grignani 2002 e Casadei 2008.

¹³ Montale diffida di categorie e scuole, detesta la critica che definisce e opta per quella che descrive e spiega: come scrive nel 1949 a proposito di Ezra Pound, «non tento di giustificarlo, ma mi sforzo di capirlo» (SP, 449-50).

¹⁴ PR, 317.

¹⁵ Mengaldo 1996, 352.

¹⁶ SM I, 93.

oggetto della seconda, Montale sa che molti «scrittori irrilevanti» godono sulle pagine dei quotidiani di una «apertura di credito» che con il tempo certamente si rivelerà «ingiustificabile». ¹⁷ Al contrario, i critici che siano anche scrittori ¹⁸ sono più interessanti non perché abbiano sempre ragione o perché vedano più lontano degli altri, quanto perché sono più consapevoli della provvisorietà del loro giudizio e lo mettono in risalto «con una sottile arte delle sfumature, graduando all'infinito la scala [...] del consenso», «indorando la pillola» del loro severo giudizio. ¹⁹ Naturalmente in questa categoria Montale colloca anche se stesso, e non solo per la sua maestria nell'arte della gradazione e della sfumatura ironica.

3. Ci sono, evidentemente, saggisti che Montale non ama, di cui parla a denti stretti manifestando tutta l'ambiguità del suo atteggiamento critico. Uno di questi è Thibaudet, la cui maniera è «evasiva e capziosa», lontana dallo stile di quegli «indagatori comprensivi e umani» a cui Montale si sente più vicino: Thibaudet in effetti è un critico che vorrebbe spiegare tutto (a questo principio si ispira la sua lettura dei *Charmes* di Valéry, nella convinzione che tutto sia sempre intelligibile), ignorando che a distanza di anni, quando il tempo e il luogo non spiegheranno più nulla, la sua stessa critica risulterà inutile. ²⁰ Curiosamente Montale nulla dice di quella caratteristica della prosa di Thibaudet che più era stata biasimata, cioè l'uso di immagini e metafore continue, ²¹ il gusto per il calembour, l'andamento eccentrico e fantasioso. Eppure la permeabilità della pagina montaliana, e di certe sue formule critiche, è tale che anche nel caso di un autore così poco amato qualcosa transiti dall'uno all'altro, magari mutato di segno, certamente dislocato, ma non del tutto irriconoscibile. È plausibile, per esempio, che la famosissima dichiarazione contenuta nell'*Intervista immaginaria*, secondo cui di fronte agli avvenimenti storici delle due guerre mondiali Montale avrebbe vissuto «standosene seduto e osservandoli», sia debitrice di un altrettanto famoso intervento di Thibaudet, che nell'agosto del 1919 pubblica sulla *Nouvelle Revue Française* un articolo intitolato *Le spectacle dans un fauteuil* in cui quell'immagine era usata per descrivere il teatro di Shakespeare, am-

¹⁷ Ivi, 2057. Secondo la testimonianza di Gavazzeni, Montale non amava la maggior parte dei poeti di cui parlava per iscritto perché «l'obbligo giornalistico» tramutava l'esercizio critico in «una sorta di ginnastica mentale per parlare di poesia» (in Iovino-Verdino 1996, 21).

¹⁸ «Non conosco nessun critico letterario sopportabile che non sia uno scrittore [...] Non riesco a vedere esempi di critici eminenti, che siano tali soltanto per la mente e non per la scrittura» (Contini 1989, 132.)

¹⁹ SM I, 2058.

²⁰ Ivi, 12, 199 e 1194; e SM II, 324.

²¹ Un «lussureggiante sottobosco» di metafore (Wellek 1996, 70).

mirato senza partecipazione.²² L'idea stessa delle tre critiche (quella spontanea o parlata, tipica dei *salon* e dei giornali; quella professionale o accademica; e infine quella degli scrittori, la più importante perché critica veramente creatrice)²³ potrebbe aver lasciato qualche sedimento nelle pagine montaliane, confermando l'impressione che, quando Montale parla della prosa come «gran semenzaio» della poesia, si riferisca anche alla prosa critica. Per non dire, infine, del *recul*, del *repêchage* o del *dilettantismo*: categorie tipiche della pagina di Thibaudet che ritroviamo spesso anche nelle prose del *Secondo mestiere*.²⁴

4. È evidente che Montale accenda il faro della sua attenzione solo su intellettuali laici, percepiti come contigui alla cultura europea: tra questi spiccano, soprattutto fino agli anni Quaranta, i nomi di Cecchi,²⁵ Praz e Solmi,²⁶ grazie ai quali scopre Eliot e Valery, Du Bos e Alain, saggisti orientati a un formalismo rigoroso ma aperto ai recenti sviluppi dell'arte europea, intellettuali consci della tradizione ma inseriti in una forte dimensione moderna, ossia veri e propri *clerics*.

Per Montale, Cecchi è critico-saggista come più tardi lo sarà Debenedetti, ma nonostante la tensione lirica della sua pagina, non va confuso con i cesellatori del frammento e i cultori dell'arte pura che si dedicano a schegge «senza radici nel terreno della vita»: la sua diffidenza verso il romanzo naturalistico e verso il frammento lirico fa sì che Montale scelga un modello letterario dove la pagina è «presentimento d'una norma che l'esistenza intanto afferma quanto più la contraddice»; Cecchi in effetti risponde alla necessità di individuare un modello che si riconosca nelle forme miste, in una prosa adatta a rendere l'indistinzione di intelletto ed emotività tipica dell'esperienza del presente.²⁷ Della prosa cecchiana Montale imita l'attitudine conoscitiva, quella combinazione di stile, erudizione, analisi socio-culturale e divagazione autobiografica, dove prosa narrativa e prosa critica arrivano a sintesi, condensandosi in un oggetto di oreficeria o in una palla di vetro, per riprendere una bella formula di Giovanni Macchia. Lo stile, «frutto di una vigile coscienza morale», «sigillo dell'uomo intero», non è solo «algida ricerca di perfezione formale», come pur Montale scrive tentando di minimizzare il ruolo centrale di Cecchi, e parzialmente con-

²² Thibaudet 2007, 334-45.

²³ Ivi, 719-31.

²⁴ Su Montale e la Francia si veda ora Campeggiani 2010 e Sielo 2012.

²⁵ Sul rapporto Montale-Cecchi: Scuderi, 1972, 180 (importante soprattutto perché illumina Cecchi come figura di mediazione tra Croce e Montale); Lonardi 1974, 310-37 (che ha dimostrato la filiazione cecchiana di certe idee critiche montaliane: la sensualità, l'arrotatura da cristallo, il classicismo ragionato, ecc.); de Rogatis 1996 e Simonetti 2002.

²⁶ Sul rapporto tra Montale e Solmi rimando a D'Alessandro 2004a, 2004b, 2005.

²⁷ Nava 1998, 243.

traddicendosi: forse anche per questo Margherita Ghilardi ha visto nella lettura montaliana una sostanziale incomprensione del progetto armonico e unitario dell'autore dei *Pesci rossi*. In realtà, Montale trae da Cecchi proprio il gusto per uno stile raddomantico, poco attento ai segreti legami che si stabiliscono tra le singole pagine di una raccolta: un'idea secondo cui la critica non ha il compito di fornire una impalcatura interpretativa generale, non dev'essere «armatura macchinosa», ma «teoria precaria», attitudine all'attenzione verso l'altro senza la quale è impossibile decifrare il caos, il mistero, l'inquietudine nascoste in un'opera d'arte.²⁸ E l'idea che il critico debba prima di tutto comprendere, più che teorizzare, risale proprio a Cecchi, ai suoi saggi che si nutrono di immagini più che di argomentazioni: il critico, che «decifra dipingendo» come ha sintetizzato Alfonso Berardinelli, si comporta come la donna Navajo che prima di terminare la tessitura del tappeto «lascia nella trama e nel disegno una piccola frattura, una menda» affinché l'anima non resti prigioniera del lavoro.²⁹ La lezione più profonda dell'arte è dunque questa: di

vietarsi, deliberatamente, una perfezione troppo aritmetica e bloccata. Perché le linee dell'opera, saldandosi invisibilmente sopra se stesse, costituirebbero un labirinto senza via d'uscita; una cifra, un enigma di cui s'è persa la chiave.³⁰

Ma, nello stesso tempo, l'aneddoto della donna Navajo racchiude anche una allusione a un'altra caratteristica tipica del saggista: la necessità di mantenere ben evidente una traccia, il *sigillo* dell'autore, di colui che studia la trama del tappeto, ne rileva l'ingorgo di fili e colori, ma non conclude, non districa mai fino in fondo.³¹

È questo enigma, questo ingorgo che interessa Montale più di ogni altra cosa, perché incontra perfettamente la convinzione che «l'esistenza afferma quanto più contraddice»: ³² Montale e Cecchi sono qui inaspettatamente vicini all'idea che del saggio aveva Lukàcs, «forma in movimento», «assedio interrogativo alla vita e al libro», esperienza alla ricerca di una forma. Per tutti e tre, come per molti altri saggisti novecenteschi tra cui innanzitutto Debenedetti, il saggio è genere di prove ed esperimenti, per questo non coincide con la monografia: nel saggio le idee si depositano, decantano, cambiano nel tempo, si condensano e raffinano, a partire da pagine scritte in diverse occasioni e poi selezionate secondo un principio di igiene o di armonia.³³

²⁸ SM I, 12.

²⁹ Berardinelli 2002, 107.

³⁰ Cecchi 1997, 587.

³¹ Macchia 1987, 183 e 164.

³² SM I, 204-05.

³³ Secondo una famosa regola espressa da Edmund Wilson e rispettata da gran parte dei critici

Poesia e critica sono dopotutto molto più vicine di quanto non si sia portati a credere, Montale stesso – parlando proprio di Cecchi – scrive che «La poesia rispunta dalla critica come il fiore da una frana», l'una è il rovescio della medaglia dell'altra,³⁴ l'una accumuna materiali, talora anche in modo incondito, l'altra ne estrae un compendio, una composizione musicale.

Figlio poco ortodosso dell'insofferenza crociana per le distinzioni di genere, Cecchi trovò nella forma saggio il contenitore ove far convergere prosa di memoria, di indagine, di viaggio e di autoascoltazione, una prosa intesa come «lo strumento più moderno di cui uno scrittore potesse disporre».³⁵ Nel suo saggio, più *essay* all'inglese che saggio critico, struttura architettonica e ispirazione poetica sono così ben calibrate da rendere necessaria una nomenclatura apposita nella tassonomia dei generi che rifiorisce in Italia dopo il tentativo crociano di abolire la categoria stessa: e Montale ha buon gioco a ricordare lo pseudonimo con cui Cecchi firmava i suoi articoli sulla "Tribuna" di Roma. Il *tarlo* è, in effetti, chi lavora nell'ombra, non visto, scavando lungamente per trasformare la materia in polvere; la critica stessa è «bucatura di tarlo nel legno vivo dell'opera che giunge al suo esame»³⁶ e, in quanto tale, è attività notturna, o quanto meno crepuscolare, come ci ricorda il XV dei mottetti:

al primo buio, quando
il bulino che tarla
la scrivania rafforza
il suo fervore...³⁷

Ma da questo lavoro «tortuoso e difficile» come i percorsi del tarlo,³⁸ scrive Montale, emerge illimpidito con tono «chiaro e avvertito, un informatore esattissimo, un giudice e compagno di lavoro prezioso».³⁹ Tarlo è la definizione

novecenteschi (da Longhi a Praz, da Contini a Dionisotti), «occorre scrivere articoli che possano diventare saggi, i quali a loro volta diventeranno libri». Nella lettura montaliana di Cecchi ha probabilmente un ruolo l'opinione di Boine che in *Plausi e botte* (pubblicato su «La riviera ligure» nel 1915, ora in Boine 1971, 289-90), aveva descritto la sua pagina come «proiezione esteriore di una faticosa lotta interna, di un vivo ribollimento che non s'accontenta di nessun raggelo, di una disperata ricerca di euritmia anche più morale che intellettuale».

³⁴ SM I, 15.

³⁵ Ivi, 2554.

³⁶ Ivi, 9. Già nel 1925, nell'intervento *Stile e tradizione*, Montale vedeva nel compito dell'intellettuale e del critico un «ingrato travaglio senza luce e senza gioia»: come il tarlo, egli lavora nell'oscurità e dal fervore del suo bulino dovrebbe emergere (per questo giovane Montale allievo di Croce, Debenedetti e Gobetti) una nuova coscienza intellettuale, fondata sul recupero della tradizione italiana entro la trama europea.

³⁷ *Al primo chiaro, quando...* (OC), vv. 8-14.

³⁸ SM I, 2059.

³⁹ Ivi, 1429.

perfetta per questo critico che coniuga la prosa lirica al giudizio esatto in modo tale da rendere impossibile «dopo di lui [...] tollerare un saggio “alla Cecchi”». ⁴⁰ Montale evidentemente meditò a lungo questa idea dell'uomo-tarlo il cui lavoro produce uno scricchio interno e lascia un polverio impalpabile tra le dita; e se ne appropriò con originalità, oltre che nel mottetto citato, anche in una delle prose di *Auto da fé*, dove scrive che gli artisti

Lavorano come i castori, traforando il visibile e l'invisibile, spinti da un impulso automatico o da un'oscura urgenza di sfogo o dal bisogno di costruirsi un riparo buio, sempre più buio, sempre più nascosto.

Ma auspica poi che da quell'oscurità riemergano con quel polverio di cui dicevamo, perché «se non avranno il coraggio di tornare alla luce e di fissare in volto gli altri uomini, non si salveranno». ⁴¹ L'impulso critico è in effetti secondo Montale costituito da due componenti, la scelta del buio, dell'indagine sotterranea e silenziosa, e la spinta etica verso gli altri, la risalita verso il mondo e le strade percorse dal *common reader*. ⁴²

Molti anni dopo, Montale includerà nel *Diario del '71* una poesia ancora più esplicita – quasi un omaggio a Cecchi – intitolata *Retrocedendo*:

Il tarlo è nato, credo, dentro uno stipo
che ho salvato da sgombri e inondazioni.
Il suo traforo è lentissimo, il microsuono non cessa.
Da mesi probabilmente si nutre del pulviscolo
frutto del suo lavoro. Si direbbe che ignori
la mia esistenza, io non la sua. Io stesso
sto trivellando a mia insaputa un ceppo
che non conosco e che qualcuno osserva
infastidito dal cri cri che n'esce,
un qualcuno che tarla inconsapevole
del suo tarlante e così via in un lungo
cannocchiale di pezzi uno nell'altro. ⁴³

Se poniamo in continuità questi quattro brani – il primo intervento critico su Cecchi datato 1923, le due poesie e la prosa di *Auto da fé*, si ha la percezio-

⁴⁰ Ivi, 1432.

⁴¹ SM II, 142-43.

⁴² Come per Virginia Woolf, compito del critico è «To write weekly, to write daily, to write shortly, to write for busy people catching trains in the morning or for tired people coming home in the evening, is a heart-breaking task for men who know good writing from bad» (*The Modern Essay*, 1922 – poi in Woolf, 1929 un saggio attentamente letto e spesso citato anche da Cecchi).

⁴³ D, 1.12. Già in un testo del 1968, poi raccolto in *Satura*, Montale individuava la sede più adatta per le parole non nella carta di Fabriano ma nei «margini / dei bollettini del lotto», nel «buio dei taschini / del panciotto» o addirittura nel «fondo / del cestino» (S, 4-5,12-13, 20-22).

ne chiara della compattezza dell'universo montaliano, una compattezza intuita proprio da Cecchi che, già nel 1957, vedeva in questi rapporti reciproci il frutto di una «cristallizzazione», del «deposito di materiali che sono sospesi nelle sorgive della sua poesia» o ancora di «avanzi di fusione» che grazie al loro aspetto «vetrino e iridescente» hanno assunto «un che di raro e prezioso», *something rich and strange*, come avrebbe detto il Montale dei mottetti citando Shakespeare tramite Shelley.⁴⁴

5. Ma torniamo a ciò che Montale esplicitamente dice di Emilio Cecchi. Se i suoi primi testi furono caratterizzati dalla necessità inaggirabile di prendere le misure rispetto a Croce, nei saggi della maturità (quelli successivi a *Pesci rossi e Corse al trotto*), Cecchi percorre con sempre maggior curiosità i margini, le zone di confine e di interferenza tra la letteratura, il reportage di viaggio e le arti figurali, diventando la sua pagina il *locus idillicus* in cui precipita «un pensiero e uno stile in perenne movimento».⁴⁵ Rispetto ai «giovani tecnici della critica d'oggi», Cecchi può ben fregiarsi secondo Montale del titolo di «genio», perché rifiutando sempre facili certezze e tecnicismi, ricorda ai suoi lettori che «i buoni libri di critica suscitano problemi, anche se non li risolvono».⁴⁶

La prosa di Cecchi si presenta come «discorso colloquiale di un'eleganza volutamente dimessa, capace di accogliere una gamma pressoché illimitata di contenuti»:⁴⁷ una definizione che ricorda quella adorniana, e che soprattutto ci dice qualcosa anche sull'ideale montaliano, fondato sulla disposizione al colloquio,⁴⁸ nella consapevolezza che, per essere viva, ogni pagina scritta deve «tornare nella strada» ed essere comprensibile anche là. Un ideale, Montale lo dice in modo abbastanza esplicito nelle pagine dedicate a *Saggi e vagabondaggi* e poi nel cocodrillo del 1966, che non può andare disgiunta da un forte impegno morale.⁴⁹

Partire dal «grumo», da una certa accumulazione o coagulazione di dati e sensazioni, per arrivare allo scioglimento, a una «oratio soluta» affabile e pacata: il movimento e la varietà nella fedeltà al proprio gusto e al proprio stile sono infine i fari capaci di illuminare una vita dedicata alla letteratura. Stile e coscienza morale che diventano una cosa sola, il «sigillo dell'uomo intero», come Montale ama ripetere, dove la schiettezza del contadino vecchio stampo e la raffinatezza dal dandy inglese vengono sorprendentemente a coincidere.⁵⁰

⁴⁴ Cecchi 1957, 12 e *Il ramarro, se scocca...* (OC, 12-13).

⁴⁵ SM I, 2061.

⁴⁶ Ivi, 2062. Il saggio è del 1957, la stagione strutturalista era ai suoi esordi.

⁴⁷ Ivi, 2555.

⁴⁸ Alla posizione di dominio e di giudizio didascalico tipico della pagina crociana, si contrappone la scelta a favore del dialogo paritario preferito da Cecchi (cfr. Marchesi 2013, 103).

⁴⁹ SM I, 2556 e 2815.

⁵⁰ Ivi, 2815 e 2817.

A Cecchi peraltro Montale riserva uno dei più alti riconoscimenti: «Sarà difficile d'ora in poi – scrive nel 1964 – dichiararsi scrittori quando la prosa di giornale può salire tanto in alto». ⁵¹ Ma soprattutto, Cecchi è forse uno dei critici più interessanti per Montale perché la sua opera non cerca mai di essere una storia della letteratura, ma «si affina, si decanta, si accende, si precisa accanto al lavoro di tre, quattro generazioni» di artisti. ⁵² Ancora una volta per Montale la critica, quella più autentica, non è mera prosa di servizio ma arte di secondo grado che nasce in quella zona di interferenza o in quell'*arrière-pays* della creazione poetica che è la lettura delle pagine altrui.

6. Il modello più compiuto dell'*essayist*, del saggista nel senso anglosassone del termine, è per Montale Mario Praz, non solo critico o viaggiatore, ma inventore di un vero e proprio genere, quello della «composizione relativamente breve e di carattere spigliato che investe un soggetto, senza pretesa di esaurirlo, da un punto di vista opposto a quello della trattazione sistematica». ⁵³ Parlando di *Penisola pentagonale* nel 1928, Montale esalta la sua prosa impetuosa, nemica del clichè, del già visto, del noto, del fissato nella letteratura precedente o nel luogo comune: Praz è il più compiuto rappresentante di quell'«irrequieto dandismo interiore» che, nemico tanto del dannunzianesimo quanto dell'idealismo estetico, rifugge il culto di un'umanità lacrimosa dal cuore in mano. ⁵⁴ Per certi versi, Praz racchiude molte delle caratteristiche del modernismo europeo, pur essendo tra i primi implacabili critici del moderno, del turismo, della standardizzazione. Viaggiare significa per lui sviluppare una fenomenologia della percezione alterata rispetto alla consuetudine, una «deliberata volontà di *veder altro*» ⁵⁵ lasciando cadere come semplicemente “monotono” tutto ciò che va rubricato sotto le insegne del pittoresco e del tipico. Nel viaggio Praz non cerca il color locale; per lui piuttosto, ogni viaggio è un *memento mori* che lo spinge a interessarsi a cose e persone che nella vita ordinaria non vorrebbe conoscere ad alcun patto. Da questo punto di vista, la formula più adatta a definire il Praz viaggiatore la troviamo in una prosa dedicata alle *Approximations* di Charles Du Bos, dove Montale tratteggia – per dissimiglianza da Du Bos – la figura di un critico-Achab che rinuncia alla pesca con la sciabica (ossia fuor di metafora,

⁵¹ SM I, 2638. Sono numerosi i passaggi in cui Montale rivendica il valore etico e stilistico delle sue prose giornalistiche, come nella importante lettera a Silvio Guarnieri del 7 agosto 1948, dove richiama l'esempio di autori come Praz, Trompeo, Cecchi e Contini, e rifiuta la lettura delle sue prose come semplici appendici della sua poesia (in Greco 1990, 68-69 e 193-97).

⁵² SM I, 3004.

⁵³ Praz 1936, 434.

⁵⁴ SM I, 274. Lo stile di Praz è originale e sorprendente, curioso e bizzarro, amante dell'anticanónico e del contraddittorio.

⁵⁵ Ivi, 175.

all'analisi spinta all'estremo) a favore di una indagine critica capace del «colpo diretto della fiocina, la decisione brusca e sapiente, la scelta dura e crudele».⁵⁶ Ma per operare questa scelta spietata, è necessaria preliminarmente la lettura ampia, il confronto e il riscontro, il paragone che è (lo ha notato a suo tempo anche Macchia) un dei caratteri precipui di Praz; il suo stile elegante e curioso gravita intorno all'«arguzia quasi epigrammatica»⁵⁷ che talora lo stesso Montale imita.

Forse per questo risulta così inaspettato il malinconico ricordo che Praz consegna a *La casa della vita*, rievocando il tempo in cui, tra il 1927 e il 1934, lui e Montale si incontravano quotidianamente al caffè delle Giubbe rosse: rileggendo alcune delle numerose lettere che si erano scambiate, Praz si duole di un rapporto interrotto forse perché con il suo ritorno in patria, «quell'alone leggendario in cui mi vedeva Montale, di amico di T. S. Eliot e di apostolo della cultura italiana all'estero che pure se ne infischia del fascismo, si dissipò alquanto». E conclude «Ci eravamo passati accanto, per un momento avevamo creduto di camminare insieme, poi ognuno aveva voltato le spalle all'altro e proseguito per la sua strada [...] attraverso gl'inevitabili stadi di *Regnabo, Regno, Regnavi*».⁵⁸ Una riflessione che nella malinconia del tempo trascorso e dell'occasione mancata ci dice alcune cose importanti anche su Montale: innanzitutto la memoria praziana conferma direttamente che Montale, fino ai primi anni trenta, guarda con maggior interesse a ciò che sta fuori dall'Italia, e la scelta di Praz come interlocutore risponde alla medesima esigenza in base alla quale Browning e Eliot sono preferiti, almeno esplicitamente, a Leopardi o Foscolo. In effetti le figure di mediazione vengono spesso riconosciute da Montale a mezza voce: è ciò che succede nel caso di Praz, il cui ruolo da un certo punto in avanti viene crudelmente limitato a quello di «critico di gusto antiquario», a erudizione sensibile, addirittura a «solfeggio».⁵⁹ L'anglista rimane tuttavia il principale mediatore in Italia tra Montale e Eliot: ancora nel '50, nell'importante saggio *Invito a T.S. Eliot*, Montale cita infatti con molto risalto la sua definizione della *Terra desolata*, di «edificio di bassa epoca deliberatamente eretto sull'Ultima Thule del pensiero europeo, proprio al limite della desolazione incombente che minacciava di travolgere una cultura secolare».⁶⁰ Ma questa formula, oltre ad essere una effi-

⁵⁶ Ivi, 530.

⁵⁷ Praz 2002, 51.

⁵⁸ Praz 1979, 254.

⁵⁹ SM I, 1493. Come chiarisce una lettera a Contini del 1945, Montale non aveva bene accolto la supervisione praziana e cecchiana delle sue traduzioni shakespeariane e pur riconoscendo di non poter offrire garanzie filologiche scrive che «Praz è, tutto sommato, il miglior specialista che abbiamo» (LET, 110).

⁶⁰ SM I, 988.

cacissima definizione del modernismo, è anche l'anamorfo di un tipo di critica che Montale riconosce tra i suoi modelli: quella che racchiude un'esperienza in una immagine, «metà riassumendo e metà interpretando», così da renderla memorabile,⁶¹ proprio come avviene nel caso di una strenna dedicata alle incisioni di Piranesi e prefata proprio da Praz nel 1961 per le edizioni del Polifilo.⁶²

Se da Cecchi Montale deriva l'immagine del tarlo, è probabile che da Praz discenda l'idea di una critica eccentrica e maestosa, divagante e capricciosa, capace di scegliere un particolare e di mutarlo in immagine-faro di un ambiente o di un'epoca.⁶³ La profonda diffidenza, fin quasi allo sprezzo, nei confronti dello strutturalismo, è comune a entrambi e per entrambi si spiega nella consapevolezza che «ogni contenuto è diverso da ogni altro, perché niente si ripete nella vita; e al variar continuo dei contenuti segue la varietà irriducibile dei fatti espressivi, sintesi estetiche delle impressioni».⁶⁴ Praz in effetti detesta una critica intesa come «tiro a bersaglio, lasciando al fucile dei posteri il compito di centrare i favoriti»⁶⁵ e preferisce invece la formulazione di «un equivalente verbale degli effetti estetici dell'opera in esame»,⁶⁶ dove ogni parola è scelta come un oggetto di oreficeria con una predilezione per l'emblema e il *wit*, ossia una critica letteraria spinta audacemente in direzione del saggismo. Lo aveva perfettamente inteso, già nel 1947, un critico acuto come Giovanni Getto, quando definiva i saggi praziani «delle conversazioni, delle variazioni su questo o quell'argomento»⁶⁷ – e sappiamo bene come anche Montale definisca *variazioni* molte delle sue riflessioni critico-saggistiche. Ancora Getto ha parlato (suscitando peraltro il plauso di Montale stesso) della sua poesia come di un «ideogramma verbale», come incisione delle parole pari a pietre dure.⁶⁸ Una definizione che vale benissimo anche per la pagina praziana e la sua natura da oggetto d'oreficeria.

Ma l'interesse e l'influenza non sono a senso unico: è curioso che nel marzo 1955, su «Il tempo», Praz pubblichi un elzeviro dedicato alla tradizione letteraria dell'upupa e lo intitoli, con chiara allusione montaliana, *Calunniato dai poeti*.⁶⁹ Qui è Praz a farsi critico del suo critico, e a imbastire – sul modello della famosa prosa *In regola con il passaporto del passero solitario* (risalente al 1949) – una breve storia letteraria dell'upupa, da Plinio fino Montale. E proprio

⁶¹ Ivi, 528. In seguito Montale avrebbe affermato che la buona critica deve «trovare un'immagine, una sola, capace di definire fulmineamente la poesia» (ivi, 2892).

⁶² SM II, 1442-45.

⁶³ Cfr. Ficara 2007, 105.

⁶⁴ Praz 2002, 36. Il testo è una recensione del 1966 a Propp.

⁶⁵ Ivi, 30-34.

⁶⁶ Ficara 2007, 106.

⁶⁷ Getto 1977, 154.

⁶⁸ Ivi, 65-66.

⁶⁹ Praz 2002, 111-14.

Montale, che aveva velatamente tacciato Praz di erudizione, viene ironicamente colpito con l'arma di quella medesima erudizione: se Montale aveva corretto Foscolo, decostruendo il mito di un uccello notturno e sepolcrale, Praz corregge Montale dimostrando a partire dal mito ovidiano che l'aggettivo "ilare" all'upupa si adatta pochissimo:

Tereo aveva mangiato una vivanda innominabile [i suoi figli], e se gli antichi lo identificavano con quella povera innocente upupa [...] ci doveva pur essere una qualche ragione. Per non citare dell'altro latino – e questa volta dovrebbe essere la Storia naturale di Plinio, che chiama l'upupa uccello sozzo [...]. Certo per gli antichi l'upupa non era un uccello ilare, come non lo è per i contadini svedesi che, al dire dell'Arrigoni degli Oddi, lo credono messaggero di guerre e di tempi calamitosi. Ilare lo trova Montale, ma non è precisamente negli *Ossi di seppia* che vorremmo cercare patenti di giocondità!⁷⁰

Schermaglie tra critici, certamente, che tuttavia ci consegnano il ritratto di un'epoca in cui i rapporti di amicizia o di inimicizia tra gli uomini si compendiano in pagine scritte di altissimo valore, fissando l'evocazione di un personaggio in un quadro interpretativo più ampio. È ciò che succede per il Cecchi e il Praz allusi da Montale: essi diventano personaggi da racconto, proprio come Bobi Bazlen a cui Montale dedica una sola prosa critica, oltre a due ritratti in versi che rispondono alle medesime esigenze.

6. Nella figura misteriosa di Bazlen si compendiano molti miti montaliani; superstizioso fino all'ossessione, curioso di tutto ciò che riguarda l'oriente e l'esoterico, la sua natura era vicina al taoismo, di cui condivideva la suprema fascinazione per il vuoto, per la mancanza (o meglio: la cancellazione) di tracce e legami, per un'eleganza fatta di riduzione all'essenziale. Eclettico, anti razionalista, rifiutava il culto romantico per l'opera d'arte preferendo sempre l'elusione. Fu per Montale la versione critica del mito femminile della "presente nell'assenza": colui che non lascia traccia, il maestro inascoltato di una leggenda inattendibile, colui che vince anche se «hanno perduto / tutto gli ascoltatori».⁷¹ Da questo punto di vista, pur essendo il contrario del critico letterario (*le Note senza testo*, pubblicate per la prima volta da Adelphi nel 1970, sono costruite intorno a un fantasma: il testo è sempre altrove, imprevedibile, incompiuto, irriducibile a una forma), Bazlen fu anche la sintesi poetica di ciò che un critico deve essere. E non a caso Lonardi, già nel 1977, riconosceva proprio in Bazlen, insieme a Solmi, il critico «più vicino a Montale, il più affine a lui».⁷²

⁷⁰ Ivi, 113-14.

⁷¹ *Lettera a Bobi (D)*, vv. 23-24. Sul ruolo critico di Bazlen vedi Marchesi 2013 e Battocletti 2017.

⁷² Lonardi 1980, 210.

Nella prosa che Montale gli dedica nel 1965, all'indomani della sua prematura morte, Bobi viene descritto come «un religioso di nulla religione» che non credeva alla reale esistenza del corpo come dell'anima, una specie di alchimista che pratica la sua scienza segretamente e che pure è in grado di spalancare finestre su nuovi mondi. Ma soprattutto, Bobi era «un uomo a cui piaceva vivere negli interstizi della cultura e della storia [...] rifiutando sempre di apparire alla ribalta». ⁷³ E ci soccorre qui, illuminandoci, un'altra poesia dedicata a un illustre critico letterario, Pio Rajna: dove ritroviamo il mito del tarlo e del castoro. In questo testo tardo (raccolto nel *Quaderno di quattro anni*), il critico è colui «che fece il nido negl'interstizi», «un uccello / senz'ali noto solo ai paleornitologi», un animaletto che scava, che si insinua e si infiltra:

Chi scava nel passato può comprendere
che passato e futuro distano appena
di un milionesimo di attimo tra loro.
Per questo l'uomo era così piccolo,
per infiltrarsi meglio nelle fenditure.⁷⁴

Questa immagine dello scavo conferma come la critica venga intesa da Montale non come attività di sepoltura o di archiviazione, né come immersione da cui trarre relitti scampati al naufragio delle epoche e dei giorni: piuttosto la critica per Montale implica un rapporto sempre in bilico tra memoria, storia e oblio, rispetto a cui l'intelletto dell'uomo svolge un ruolo attivo, seppur interstiziale. La critica non offre le chiavi per aprire il testo (lo aveva compiutamente previsto già Henry James nel racconto *The figure in the carpet*, il cui titolo – curiosamente – ci riporta all'immagine utilizzata da Cecchi), né mappe per cartografare il reale: essa ha una natura sotterranea, invisibile ai più, e spesso priva di un vero orientamento. Quando riesce nel suo intento, porta a compimento il suo «ingrato travaglio», il suo scavo negli interstizi di una materia dura come il legno da cui estrae una polvere impalpabile o, come nel caso del castoro, un edificio dotato di coerenza e di una qualche utilità per gli altri.

Riferimenti bibliografici

Barthes 1964 = R.B., *Essais critiques*, Paris, Seuil.

Battocletti 2017 = C.B., *Bobi Bazlen. L'ombra di Trieste*, Milano, La nave di Teseo.

Berardinelli 2002 = A.B., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio.

Boine 1971 = G.B., *Il peccato e le altre opere*, Parma, Guanda.

⁷³ SM I, 2729.

⁷⁴ A Pio Raina (Q), vv. 24-28.

- Campeggiani 2010 = I.C., *Appunti di un saggio sul simbolismo francese del primo montale*, «Critica letteraria», 146, 1, pp. 104-133.
- Cecchi 1957 = E.C., *Montale narratore*, «L'illustrazione italiana», 2, pp. 10-12.
- Cecchi 1997 = E.C., *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori.
- Casadei 2008 = A.C., *L'esile punta di grimaldello: Montale e la tradizione*, «Studi novecenteschi», XXXV, 76, pp. 413-441.
- Contini 1989 = G.C., *Diligenza e voluttà*, Milano, Mondadori.
- D'Alessandro 2004a = F.D'A., *Solmi e Montale tra «Il Baretti» e «Il convegno»*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXII, 3, pp. 185-190.
- D'Alessandro 2004b = F.D'A., *Solmi e Montale di fronte a Leopardi*, «Otto/Novecento», XXXVIII, 1, pp. 29-68.
- D'Alessandro 2005 = F.D'A., *Lo stile europeo di Sergio Solmi*, Milano, Vita e Pensiero.
- De Rogatis 1996 = T.d.R., *Nascita di una poetica: il "classicismo paradossale" di Eugenio Montale*, «Allegoria», 24, VIII, pp. 20-47.
- Fenoglio 2015 = C.F., *La divina interferenza. La critica dei poeti nel Novecento*, Roma, Gaffi.
- Ficara 2007 = G.F., *Stile Novecento*, Venezia, Marsilio.
- Getto 1977 = G.G., *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia.
- Greco 1990 = L.G., *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche.
- Grignani 1998 = M.A.G., *Montale, Solmi, Praz e la cultura europea: dalla Francia all'Inghilterra*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 165-188.
- Grignani 2002 = M.A.G., *Montale e la cultura europea*, in Ead., *La costanza della ragione*, Novara, Interlinea, pp. 11-23.
- Grignani-Luperini 1998 = M.A.G., R. L. (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Iovino-Verdino 1996 = R.I., S.V. (a cura di), *Montale, la musica e i musicisti*, Genova, Sagep.
- Lonardi 1980 = G.L., *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli.
- Lonardi 1974 = G.L., *Cecchi e la prima poetica di Montale*, «Lettere Italiane», XXVI, 3, pp. 310-337.
- Luperini 2011 = R.L., *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», 63, pp. 92-100.
- Macchia 1987 = G.M., *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi.
- Marchesi 2013 = V.M., *Eugenio Montale critico letterario*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Mengaldo 1996 = P.V.M., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri.

- Nava 1998 = G.N., *Montale critico di narrativa*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 240-261.
- Praz 1936 = M.P., *Saggio*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, vol. XXX, *ad vocem*.
- Praz 1979 = M.P., *La casa della vita*, Milano, Adelphi.
- Praz 2002 = M.P., *Geometrie anamorfiche. Saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*, a cura di G. Pulce, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Scuderi 1972 = A.S., *Cecchi secondo Montale (1923-1932)*, «Studi Novecenteschi», I, 2, pp. 175-193.
- Simonetti 2002 = G.S., *Dopo Montale. Le Occasioni e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Sielo 2012 = F.S., *Montale: "Ciò che dobbiamo alla Francia"*, «Critica letteraria», 157, 4, pp. 731-754.
- Solmi 1963 = S.S., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Il Saggiatore.
- Thibaudet 2007 = A.T., *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard.
- Wellek 1996 = R.W., *Storia della critica moderna. VIII. Francia, Italia e Spagna 1900-1950*, Bologna, Il Mulino.
- Woolf 1929 = V.W., *The common reader*. First series, London, Hogarth Press.

Saggio di commento a *Farfalla di Dinard* di Montale: Gli occhi limpidi*

Niccolò Scaffai

Università di Siena

Pubblicata nel «Corriere della Sera» l'8 giugno 1949, la prosa è accolta nel libro a partire dalla seconda edizione.

Gli occhi limpidi condivide molti elementi con altre prose di FD, specialmente con quelle della seconda parte: lo sfondo fiorentino; l'ambientazione in uno spazio delimitato e spesso domestico, ma rappresentato nei suoi tratti curiosi o grotteschi; la centralità dei personaggi femminili, e la loro incombenza spesso inquietante. Le unità di luogo, tempo e azione, insieme a un articolato sistema di personaggi, danno però al racconto un più spiccato carattere drammatico. La scena è situata nella villa dell'Arcoiaio, da cui si scorge «l'Arno nell'ansa di Rovizzano». È in corso la veglia funebre per Gherardo Laroche, «ricco industriale, buon orecchiante di musica e lodato collezionista di arte antica». Intorno alla vedova Gabriela, «una donna alta, ossuta, non vecchia, dai capelli color camomilla», si raccolgono la «bionda figliuola Tatiana», il direttore spirituale padre Carrega, il procuratore della ditta di famiglia e altre comparse. Ma a emergere è soprattutto la presenza delle tre giovani donne che a vario titolo frequentano la casa: Franca, figlia di amici e affezionata alla piccola Tatiana; Fedora, la segretaria particolare di Laroche; Miss Filli Parkinson, «la restauratrice che aveva ridato la vita a qualche “crosta” della collezione Laroche». L'iniziale del nome delle tre donne è la stessa: da questo particolare romanzesco scaturisce l'indagine di Gabriela, che ha rinvenuto nel portafogli del marito «una cartina simile a

*Questo contributo, inedito, è un estratto del commento integrale a *Farfalla di Dinard*, pubblicato nella collana “Lo Specchio” di Mondadori, 2021. Ringrazio l'editore per aver concesso la pubblicazione del saggio con il testo montaliano e i curatori del volume per averlo accolto in questa sede.

quelle che servono ai farmacisti [...] sulla quale si leggeva scritta a mano l'indicazione "F. 7 luglio". Dentro la cartina è conservato «un ricciolo nero, sfumato d'azzurro, un ricciolo reciso da un colpo di forbice». La contrapposizione fra la vedova e le tre 'sospettate' viene sottolineata così dal contrappunto cromatico: da un lato le chiome scure delle ragazze, dall'altro il «color camomilla» dei capelli di Gabriela. È un contrasto paradigmatico, coerente con la cultura romanzesca e melodrammatica che spesso affiora nell'immaginario montaliano; in effetti, l'alternativa tra Bionda e Bruna è un elemento non secondario anche nella costruzione simbolico-narrativa di B.¹ Certo, se il biondo è lì un attributo 'angelico' di Clizia (cfr. *Il tuo volo*, B), qui nella prosa appare invece un carattere materialmente più sbiadito e simbolicamente assai più neutro e 'laico'. D'altra parte, proprio il bruno è invece il colore che rimanda ad altre presenze femminili del 'canzoniere' montaliano, come Volpe e soprattutto G.B.H.; anche questa circostanza può far pensare alla presenza sottotraccia, qui come in altri racconti di FD, di elementi e situazioni personali variamente rielaborati o contraffatti.

Anche sotto questa luce va osservata la corrispondenza fra *Gli occhi limpidi* e *L'Arno a Rovezzano* in *Satura II*. A proposito di questa poesia e del 'tu' cui si rivolge, occorre citare quanto riportato da Dante Isella, a partire da una confidenza dello stesso Montale: «nel gusto dei macchiaioli si sommano tre donne. La prima si chiamava Dea Comune (strano nome, vero?), la figlia di un orchestrale del Carlo Felice di Genova: abitava a Rovezzano. Lui, a Rovezzano, non ci era mai stato, né lei era la donna che corteggiava. La sua serenata telefonica andava a una nobile tedesca, una von Nagel, amica-amante di Loria, bellissima, ora badessa in un convento del Connecticut, col nome di suor Jerome. Tutti gli anni manda gli auguri. Era per lei l'aria del Faust. Me ne canta un pezzo, sottovoce, e termina, divertito, col triplice cachinno. La terza donna... Qui la confidenza si chiuse. La terza è una delle altre donne della mia poesia». ² È possibile che il motivo della donna straniera che conduce una nuova vita in America rimandi con qualche allusività più o meno diretta a Irma/Clizia o alla sua cerchia; del resto, se l'«imbarcadero del nostro fiume» citato in *Iride* fosse quello di Nave a Rovezzano, come è stato ipotizzato ³ il legame con la principale ispiratrice montaliana sarebbe più probabile. Certo è che le donne referenti del 'tu' in *L'Arno a Rovezzano*, secondo quanto Montale rivela a Isella, sono tre come le 'rivali' della vedova Laroche.

Oltre al colore dei capelli, l'elemento che contrappone Gabriela alle tre donne è la luce dello sguardo, cioè il motivo da cui il racconto trae il titolo. Franca

¹ Cfr. Lonardi 2003, 75-77.

² Isella 1994, 253-54.

³ Cfr. Romolini 2012, 251.

ha «chiarissimi gli occhi»; quelli di Fedora sono «animosi»; Filli è «limpida nello sguardo» e, ancora, «chiari e limpidissimi» sono definiti gli occhi delle assistenti del defunto Laroche. Per contro, di Gabriela si mettono in risalto dapprima le «pupille giallognole» e «appuntite», poi lo «sguardo fangoso» e infine gli occhi «color palude»: il climax corrisponde al crescente disappunto della vedova (che non ha altra manifestazione esteriore o verbale), personaggio che detiene il punto di vista principale nel racconto, fin quasi alla fine. Così, gli «occhi limpidi» del titolo, oltre ad avere un significato letterale, hanno anche una funzione retorica (rispetto alla prospettiva di Gabriela hanno un valore ironico-antifrastico) e perfino strutturante, dal momento che la narrazione è scandita, quasi poeticamente, dai reiterati accenni a quel particolare. Né si può escludere una memoria letteraria: nel 1930, uno scrittore all'epoca molto noto come Virgilio Brocchi pubblicò per Mondadori un romanzo intitolato proprio *Gli occhi limpidi*; all'indomani della morte di Brocchi, nel 1961, Montale gli tributò un riconoscimento non scontato, dedicandogli un lungo articolo-necrologio nel «Corriere della Sera» (ora in SM, pp. 2373-76).

Sul piano dello stile, in particolare del lessico, si nota il consueto ricorso ai forestierismi, per lo più di maniera che danno colore sociale all'ambiente (*folie, chaperonnée, gaffe, trousse*); si potrà osservare semmai una distinzione funzionale tra i vocaboli importati dal francese, a carico dell'ambiente formale alto-borghese di casa Laroche; e i minimi inserti d'inglese (*Good bye, ping-pong, O.K.*), coerenti con una situazione più informale e con il carattere (e l'origine) di Filli (l'inglese è per Montale anche la lingua della comunicazione privata e sentimentale, molto usato nelle lettere a Irma Brandeis e Maria Luisa Spaziani). La presenza dell'aggettivo 'omeopatico' («quantità minime, omeopatiche») anticipa le occorrenze nei versi di SA (*Xenia*, II, 7) e DI (*Il principe della festa*).

Gli occhi limpidi

Il lutto s'era steso sull'Arcolaio⁴, la grande villa formata da due case coloniche rifatte un secolo prima nello stile della *folie* rustica e collegate insieme da lunghi corridoi a vetrate coperte di fiori e rampicanti. Lutto per gli abitanti della villa e per i coloni. Gherardo Laroche, ricco industriale, buon orecchiante di musica e lodato collezionista di arte antica nonché cauto mecenate di artisti viventi era morto da due giorni, e malgrado l'annuncio funebre avesse «dispensato dalle visite» i suoi numerosi estimatori, non pochi amici di casa erano presenti

⁴ *Arcolaio*: nel quartiere di Coverciano, nella zona sud-est di Firenze, si trova via dell'Arcolaio, «che conduceva ad una Villa de Filicaia, chiamata dell'Arcolaio» (Bargellini-Guarnieri 1977, p. 76). Una villa dell'Arcolaio sorge tutt'ora in quei pressi, fra le attuali via Benedetto da Maiano e via Gabriele D'Annunzio.

quel giorno intorno alla vedova, una donna alta, ossuta, non vecchia, dai capelli color camomilla, ma ormai tutta nera per via delle lunghe bende e gramaglie che l'avvolgevano. La signora Gabriela riceveva i visitatori in giardino assistita dalla bionda figlioletta Tatiana e dal suo direttore spirituale, padre Carrega. Una cameriera vestita anch'essa di nero portava qualche bibita ghiacciata dall'interno. Faceva caldo, i visitatori presero posto intorno a un tavolo d'ardesia sbreccato, all'ombra di un grande nespolo. Di lontano brillava l'Arno nell'ansa di Rovezzano e alcune macchine passavano il guado su una zattera⁵. Suonavano campane, il pomeriggio festivo si annunciava lungo e triste.

In un primo momento tutti i presenti, uomini e donne, erano rimasti in silenzio, sospirando qualche mah! pieno di accorata partecipazione; poi padre Carrega reagendo a un gesto di profondo sconforto della signora Gabriela aveva fatto il punto della situazione:

«Bisogna vivere, signora, bisogna rendersi degni di quell'uomo indimenticabile che ha dato tutto per la buona causa. I suoi amici, i suoi discepoli, i suoi figli spirituali (e chi li conta, tanto sono numerosi?) faranno fruttare la semente ch'Egli ha sparso intorno a sé. E la sua diletta figliola, appena tredicenne, questo fiore purissimo che Dio... questo fiore che il cielo...»

Il padre Carrega si fermò incerto e trafelato, asciugandosi gli occhiali; ma ormai c'era chi aveva raccolto l'indicazione.

«Tatiana sarà sempre una sorella minore per me» disse Franca, colei che aveva *chaperonnée*⁶ la bimba per anni, e ch'era stata sempre di casa, dopo la morte dei suoi genitori, amicissimi dei Laroche.

Bruna, non troppo magra, anzi!, elegante pur nella sua ostentata negligenza delle ultime astuzie della moda, chiarissimi gli occhi, un po' ricciuti sulla fronte i capelli corti, la maggior sorella sostenne tranquillamente lo sguardo opaco e insieme pungente della vedova.

«Conosco per prova la sua fedeltà, Franca» disse Gabriela Laroche aprendo una piccola borsa di sotto il tavolo e cercando di farsi schermo di una benda nera. Le sue pupille giallognole erano appuntite; guardando un po' all'insù e un po' in giù, mentre l'attenzione degli altri si concentrava sulla piccola Tatiana che s'era gettata tra le braccia dell'amica, la signora Gabriela aveva preso tra il pollice e l'indice della mano sinistra una cartina piegata in quattro, ben orlata e stirata, una cartina simile a quelle che servono ai farmacisti per le dosi della magnesia o del sale inglese, sulla quale si leggeva scritta a mano l'indicazione «*F. 7 luglio*». La calligrafia era del defunto Laroche, la cartina era stata trovata dalla

⁵ *brillava l'Arno... il guado su una zattera*: a Nave a Rovezzano le sponde dell'Arno erano collegate da una chiatta (la 'nave') per il trasporto di persone e veicoli, usata fino all'inaugurazione del Ponte di Varlungo nel 1979.

⁶ *chaperonnée*: dal francese *chaperonner*, 'accompagnare' e 'sorvegliare'.

vedova nel portafogli del marito subito dopo il fatale incidente di macchina.

Ora parlava il dottor Billi, procuratore della ditta Laroche, illustrando i meriti del defunto nel campo dell'industria. Quando fu sicura che tutte le teste convergevano da quella parte, Gabriela aprì la cartina con un colpo di dito e sempre tenendo la mano seminasosta dalla tavola e dalla benda ne fece apparire il contenuto; un ricciolo nero, sfumato d'azzurro, un ricciolo reciso da un colpo di forbice⁷. Poi (e la parola era passata alla signora Catapani, un'ex infermiera di Laroche) Gabriela eseguì il confronto con un rapido colpo d'occhio, spostando lo sguardo dal ricciolo alla chioma di Franca, di un nero che poteva sfiorare l'azzurro. *Poteva* sì, in certi istanti, in certe luci; ma anche in quantità minime, omeopatiche, in quel tanto che può restare in un tenue bioccolo, in un ciuffetto?

«Continuerò la mia opera di schedatrice della biblioteca» affermava in quel momento Fedora, la segretaria particolare di Laroche, passandosi una mano sulla bella zazzera nera e ondulata. «È necessario per Lui⁸... e per gli studiosi.»

«Tre anni di lavoro veramente meritorio, Fedora» disse la signora Gabriela movendo un occhio sul ricciolo della cartina e un altro sui capelli e sugli occhi animosi della florida ragazza. «Tre anni o mi sbaglio? Lei è venuta da noi nel... luglio del '36, quattro anni giusti giusti.»

«Mi presentai al dottor Billi nel settembre, signora Gabriela» disse Fedora buttandosi indietro un ricciolo non molto dissimile dallo *specimen* contenuto nella cartina.

«Ed io nell'agosto dell'anno prima» precisò Miss Filli⁹ Parkinson, la restauratrice che aveva ridato la vita a qualche «crosta» della collezione Laroche. «Quattro anni compiuti. Chi avrebbe potuto immaginare... Mah! Che tragedia!»

⁷ *un ricciolo nero... reciso da un colpo di forbice*: cfr. soprattutto *La trota nera* (B), v. 6: «un ricciolo tuo che si sfa» e *Di un natale metropolitano* (B), vv. 4-5: «i tuoi ricci bergère fra santini e ritratti / di ragazzi»; ma si veda anche, per il motivo del 'ricciolo rapito' come reliquia fra altri 'memento' poetico-biografici, *Botta e risposta* I, II (SA), vv. 19-25: «qualche mano / che tentava invisibili spiragli / insinuò il suo memento: un ricciolo / di Gerti, un grillo in gabbia, ultima traccia / del transito di Liuba, il microfilm / d'un sonetto eufuista scivolato / dalle dita di Clizia addormentata». Per 'forbice' e 'recidere' è quasi inevitabile la memoria di *Non recidere, forbice, quel volto* (OC): l'eventuale contatto va qui segnalato comunque per mettere in luce la restituzione dell'immagine al piano solo letterale.

⁸ «*Continuerò la mia opera...per Lui*»: si assiste, come spesso accade nel confronto tra B e FD, alla ripresa in forma laica e domestica di immagini e formule già sperimentate in poesia; qui in particolare si pensi ai versi finali di *Iride*: «*perché l'opera Sua* (che nella tua / si trasforma) *dev'esser continuata*.»

⁹ *Miss Filli Parkinson*: il nome 'Filli' è anche nella prosa che dà il titolo alla raccolta: «*Un papillon? Un papillon jaune*» disse la leggiadra Filli sgranando un par d'occhi alla Greuze.» (*Farfalla di Dinard*, in PR, 226). In poesia, ricorre in *L'imponderabile*: «Sbrigati dice Filli, allunga il passo» (v. 3, DI). Il nome sembra «desunto dalle innumerevoli omonime pastorelle di cantate e suggestivo di una grazia in cui il poeta sa mescolare ironia e ammirazione» (Rossi 1996, 74).

Nera anche lei, coi capelli tirati sulle orecchie scoperte, limpide nello sguardo, anche lei come Franca e come Fedora florida, serena, impenetrabile, niente affatto impacciata dalla camicetta stampata a fiori, sulla quale si stampava anche un giovane seno esuberante.

«Le dobbiamo molta gratitudine Miss Parkinson» ammise Gabriela risalendo con lo sguardo fangoso dal sottobanco al cernechio nero che scendeva sulla nuca della bella restauratrice. «Mio marito si proponeva anzi di dimostrarle, il giorno del suo compleanno, ai primi di luglio, il 7 mi pare...»

«Il 7 di luglio?» disse Miss Parkinson sgranando le pupille di cristallo. «No, il 17 di marzo, già passato purtroppo. S'invecchia. È vero, il signor Laroche si ricordava sempre di me, quel giorno.»

Con un colpo secco Gabriela rinchiuse la *trousse* in cui aveva lasciato affondare la cartina da farmacista. Poi, interrompendo un consocio del defunto, un signor Babbucci che stava parlando, disse:

«Che stupida sono! Non so perché, sempre questo mese, il mese di luglio, mi sia rimasto così impresso. Forse è per quel terribile luglio del '38 che passai in una casa di cura¹⁰. Se non era per l'assistenza di mio marito, e per la sua, Franca, indivisibili al mio capezzale...»

«...e anche per l'assistenza di Miss Parkinson» aggiunse il dottor Billi con l'aria di chi ripari a una *gaffe*.

Ancora una volta gli occhi del gheppio in gramaglie si posarono su quelli chiari e limpidissimi delle due assistenti del signor Laroche, che sostennero la prova senza batter ciglio. La terza musa, Franca, parlò subito dopo:

«Il mese di luglio non gli portava fortuna. Ricordo che quando andai con lui a Zurigo per il fallimento della ditta Zimmermann...»

«Già» disse Gabriela scrutandosi gli occhi gialli e gonfi nello specchietto «già, si era in luglio anche allora.» Levò il capo e la fissò come un rapace fissa un pulcino¹¹. «*Fu la prima settimana*, non è vero?»

«Partimmo il 20» fu la risposta impassibile. «Fino al 10 avevamo lavorato come ciuche io, Fedora e Miss Parkinson per il ripristino della galleria. Assistite da Lui, s'intende. E lei, signora, era alla Porretta¹² con la bimba, ricorda?»

«Ah, la Porretta» disse Gabriela. E con una mossa insidiosa che tendeva a metterne una, almeno una, fuori causa:

«Ricordo, ricordo benissimo, quando lei giunse sotto la pioggia, grondante,

¹⁰ *luglio del '38... casa di cura*: anche Mosca passò un lungo periodo in una clinica (cfr. *Ballata scritta in una clinica*, B), ma nel 1944.

¹¹ *gli occhi del gheppio... la fissò come un rapace*: come già il personaggio di Dirce in *La Tempestosa* (FD), anche Gabriela è assimilata per metafora a uccelli predaci.

¹² *Porretta*: la località termale nell'Appennino tosco-emiliano, in provincia di Bologna, era una meta rinomata per la buona società fiorentina.

felice, scarruffata, bionda... To', non era forse bionda *allora?*»

«Bionda, signora?» fece Filli Parkinson con ingenuo stupore. «No, ero bruna, più bruna di adesso, con qualche riflesso azzurro, diceva lei...»

«Ah già, qualche riflesso azzurro» sillabò Gabriela lasciando scorrere lo sguardo sulle teste che aveva dinanzi a sé, sulle teste calve e grigie, sui capelli platinati di Tatiana, sui riccioli neri, e forse azzurri delle tre ragazze che ora erano vicine e formavano quasi un'unica chioma, una parte della quale (ma di chi, ma di chi?), era finita un 7 di luglio in quella cartina da farmacista.

Risuonò un'altra volta uno scatto secco. Gabriela, riposto lo specchio nella *trousse*, l'aveva chiusa e deposta sul tavolo, bene in vista, e s'era alzata mettendo in fuga un cardellino¹³ che si cullava in vetta al nespole.

«Vi ringrazio tutti, tutti dico, anche quelli che non hanno i capelli neri e gli occhi chiari e tranquilli. Mio marito era un uomo un po' strano, bisogna convenirne. Se fosse vivo vorrei ringraziare... anche lui; ma non c'è più, e mi pare che non sia esistito mai.»

«Oh oh» dissero il Billi e il Babbucci.

«Oh oh» dissero in coro la signora Catapani, la signora Billi e le te brune.

«Ha bisogno di riposare, signora» sussurrò padre Carrega dandole il braccio e accompagnandola verso la porta che dava sul giardino, mentre con un cenno della mano sinistra consigliava ai presenti di «circolare», di non insistere nella visita.

La videro entrare a pianterreno e scomparire, dopo aver sostato un attimo davanti a un grande specchio, nel quale ella parve scrutare d'avvicino il fondo dei suoi occhi color palude.

Gli altri, superato un momento d'incertezza, si avviarono al cancello del giardino, in fila indiana, senza parlare: Franca e Fedora erano in coda e procedevano allacciate teneramente¹⁴.

¹³ *cardellino*: nella versione del «Corriere» è un beccafico, forse sostituito anche per opportunità di *variatio* rispetto ai beccafichi evocati in *La busacca* e *Il bello viene dopo*, prose legate a un diverso contesto (le memorie degli anni in Liguria). Il cardellino, animale che nell'arte spesso è simbolo di Cristo, potrebbe rappresentare qui una proiezione dello stesso Laroche. L'immagine e il motivo predatorio sono coerenti con l'immaginario allusivo adottato, ad altro livello, dal Montale di *Iride*, vv. 23-24: «la lince non somiglia al bel soriano / che apposta l'uccello mosca sull'alloro». Una risonanza simbolica può venire anche dal mito delle Pieridi, una delle quali, Acalante, fu trasformata da Atena in cardellino: in questo caso, il nesso con la situazione narrata nella prosa riguarda la contesa tra un'autorità femminile e le potenziali 'sfidanti'.

¹⁴ *Franca e Fedora... allacciate teneramente*: un'immagine quasi botticelliana o neoclassica, che fissa le giovani donne come in un decoro figurativo. Miss Parkinson è rimasta indietro ma contribuisce all'atmosfera di mondana leggerezza e disinvolta familiarità («aspettatemi un minuto al caffèino», cioè al bar piccolo, o di poche pretese; «Due colpi di ping-pong», «Good bye», «O.K. Filli») che s'instaura non appena Gabriela si ritira all'interno della villa.

Si volsero però a un richiamo di Miss Parkinson che accompagnava Tatiana verso una porticina di servizio:

«Vi raggiungo anch'io» disse Filli salutandole con la mano «aspettatemi un minuto al caffè in fondo alla salita. Due colpi di *ping-pong* con Tatiana e sono subito con voi. *Good bye*.»

«O. K., Filli.»

Si udì il breve frullo del cardellino che si posava sull'altalena del nespolo¹⁵.

Riferimenti bibliografici

- Bargellini-Guarnieri 1977 = P.B., E.G., *Le strade di Firenze*, Firenze, Bonechi.
 Isella 1994 = D.I., *Montale tra Firenze e Milano. XIV. Sulla struttura di Satura* in Id., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, pp. 244-259.
 Lonardi 2003 = G.L., *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, il Mulino.
 Romolini 2012 = M.R., *Commento a «La bufera e altro»*, Firenze, FUP.
 Rossi 1996 = L.C.R., *Appunti sulla Farfallina di Dinard*, in «Rassegna europea di Letteratura italiana», 8, pp. 61-74.

¹⁵ *frullo del cardellino*: il cardellino, prima messo in fuga da Gabriela (non a caso paragonata a un rapace), si posa ora sul nespolo (cfr. *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, OC, v. 5: «allunga nel riquadro il nespolo / l'ombra nera»). La ritirata del «gheppio in gramaglie» ha reso il giardino di nuovo sicuro e ameno. Per 'frullo', più che *In limine* (OS), v. 6, cfr. *Di un natale metropolitano* (B), vv. 10-11: «il tardo frullo / di un piccione incapace di seguirti».

“Astuzie del pudore”.
Modi e forme della comunicazione obliqua
nelle lettere di Montale¹

Leonardo Bellomo

Università degli Studi di Padova

1. In un passo di taglio memorialistico, facendo valere la propria conoscenza diretta di Montale, Gianfranco Contini ricorda come nella quotidianità il poeta fosse solito assegnare speciali soprannomi a sé stesso, agli amici più stretti, alle persone amate, e coglie in questa abitudine il segno di «un desiderio di deformare», la manifestazione di «una sorta, per così dire, di astuzia del pudore», capace – si dovrà intendere - di agire in modo sotterraneo e di piegare ai propri fini le risorse espressive del linguaggio, analogamente a come l’hegeliana *astuzia della ragione* si serve delle passioni umane per perseguire i propri scopi.² La riservatezza di Montale, la sua tendenza a esprimersi laconicamente, in modo allusivo o addirittura cifrato, spesso chiudendosi «in lunghi silenzi carichi di sottointesi» sono rievocate in tante delle testimonianze di chi ha frequentato il poeta,³

¹ Ringrazio Bianca Montale e Claudio Natoli per avermi autorizzato a citare in questo studio alcuni passaggi delle lettere inedite di Eugenio Montale a Glauco Natoli, conservate nell’Archivio contemporaneo “A. Bonsanti” presso il Gabinetto “Vieusseux”.

² Contini 1998 [1976], 139.

³ La citazione è tratta da una memoria di Bianca Montale (1996). Ricordano i silenzi del poeta anche Nascimbeni 2018, 13 e Pini 2000, 92; notevole la testimonianza di Luzi (riportata da Pini 2000, 92): «È un uomo [Montale] che a molti sembra padrone del suo umbratile sistema, pacifico come un ragno al centro della sua tela che studia come estendere le maglie e catturare qualche altro prodigioso insetto; a tratti invece sembra teso e insoddisfatto dalla resistenza che gli pone la realtà – la realtà esteriore o qualcosa di ancora irrisolto dentro di lui? Tuttavia dissimulava queste tensioni nel più ostinato *understatement* di silenzi e di mezze frasi sotto il torchio doloroso dell’introversione lasciando al grottesco di certa aneddotica il compito di facilitare la comunicazione». Ma si veda anche quanto scrive Moravia, rievocando un pomeriggio passato in compagnia

ma lasciano più di una traccia anche nella comunicazione epistolare, che del resto, secondo le convenzioni del genere, punta idealmente a riprodurre su carta il tono della conversazione di chi scrive. Modificando lievemente il significato (dall'astratto al concreto) dell'espressione coniata da Contini, chiamo "astuzie del pudore" tutti quei procedimenti linguistici e retorici di cui Montale si serve nelle sue lettere per aggirare la formulazione diretta, velando più o meno fittamente il contenuto del suo discorso per ragioni, appunto, di pudore, di riserbo, di cautela. Questo genere di artifici, pur diffusi trasversalmente nell'epistolario montaliano, si addensano soprattutto nei carteggi con gli interlocutori più prossimi – che d'altra parte sotto il profilo stilistico sono in genere i più interessanti. Due ordini di ragioni spiegano il fatto: simili "astuzie" verbali, da un lato, chiamando a un processo di decodifica non immediato, implicano e insieme sanciscono una peculiare complicità fra mittente e destinatario; dall'altro, assolvendo a una funzione di copertura e contenimento emotivo, sono sentite tanto più necessarie dall'autore quanto più i messaggi affidati alle missive hanno carattere confidenziale e gli argomenti trattati sono a vario titolo percepiti come delicati, intimi, perturbanti. I passi che commenterò nelle pagine seguenti per illustrare il fenomeno, dunque, saranno tratti in prevalenza dalle lettere indirizzate da Montale agli amici e alle donne amate. Questi testi – vale la pena di precisarlo subito – risalgono in gran parte al trentennio che va dai primi anni '20 ai primi '50: quindi grosso modo al lasso di tempo in cui il poeta concepì e scrisse le sue prime due raccolte di versi e quasi tutta la terza. In particolare, abbondano gli scambi epistolari datati agli '30, periodo in cui Montale attende ai componimenti poi confluiti nelle *Occasioni* e vive la tormentata storia d'amore con Irma Brandeis. Come vedremo, molti dei brani citati di seguito fanno riferimento proprio a questa vicenda, della quale lo scrittore discorre, con la diretta interessata, ma anche con alcuni amici, sempre con grandissima circospezione, chiamando quasi inevitabilmente a raccolta molti degli espedienti di cui stiamo parlando.

2. Il vezzo montaliano di impiegare soprannomi con i più intimi non è caratteristico della sola comunicazione orale, ma si ritrova anche nelle lettere e si può considerare, insomma, la prima delle "astuzie" messe in campo dall'epistolografo. Il soprannome funge da surrogato affettivo del nome proprio ed è al contempo il prodotto di un gesto ludico: il sentimento che veicola viene dunque stemperato dalla dimensione giocosa della trovata e può essere espresso senza ostentazioni o addirittura in modo dissimulato, nascondendosi dietro a una maschera, intonando al faceto l'inflessione della propria voce. Ho già passato det-

di Montale ed Eliot: «Montale si limitava a quello che gli inglesi chiamano "small talk" sia pur con quel suo curioso sottofondo allusivo e, per così dire, cifrato» (citato da Boccardo- Grignani 2017, 39).

tagliatamente in rassegna altrove il ricco repertorio onomastico di cui Montale si serve nei carteggi e non mi ripeto.⁴ Mi soffermerò invece in questa sede su alcuni casi particolari in cui quella specie di sdoppiamento del mittente e del destinatario che l'adozione di un secondo nome fittizio comporta, e che di norma rimane implicita, viene portata alle estreme conseguenze e trattata scherzosamente come letterale. Così accade, per esempio, in alcune missive indirizzate a Lucia Rodocanachi in cui lo scrittore finge di riferirsi a *Lucy Gray* o a *Miss Gray* come si trattasse di una terza persona, una comune conoscente, e l'appellativo – ispirato a una poesia di Wordsworth (*Lucy Gray, or solitude*) – non fosse invece quello abitualmente riservato all'amica in virtù del suo carattere ombroso e malinconico. Il contenuto erotico-sentimentale del messaggio spiega, in genere, l'esigenza di ricorrere a una simile strategia di aggiramento e copertura. Basterà citare un frammento (datato 24//10/1945), dove il poeta – scrivendo in inglese, come non è inconsueto nel carteggio – proclama tutto il suo desiderio nei confronti di *Lucy* e nostalgicamente vagheggia (*I would have, if I were younger*) di cimentarsi con lei in un «unending-nulla-dies-sine-linea-love match» (composto anglo-latino con il quale probabilmente si vuole indicare un'ininterrotta e quotidiana attività amorosa e sessuale).⁵

[...] I would like to send a million of words to miss Gray and inform Her Majesty that I wish terribly her and I would have, if I were younger, an unending-nulla-dies-sine-linea-love match with Her. Tell Her, please, if you meet Her Grace on the sad shore of your dull village.⁶

In altri contesti un analogo processo di sdoppiamento può investire anche il mittente. Notoriamente Montale si fa chiamare dagli amici *Arsenio*, come il suo alter ego poetico (eponimo del componimento aggiunto agli *Ossi* nell'edizione del 1928), o più spesso con il nomignolo assegnatogli da Bobi Bazlen, quello di *Eusebio*, personaggio del *Carnaval* di Schumann. Con le donne amate però l'epistolografo – evidentemente per suggellare l'esclusività della relazione – si presenta spesso anche con una serie di pseudonimi creati *ad hoc*, di solito attinti dal mondo animale (come quelli riservati alle destinatarie): con Drusilla Tanzi (*Mosca*) è solito firmarsi *Maggottino* dall'inglese *maggot* 'verme' o simili, con Maria Luisa Spaziani (*Volpe*) diventa *The Bear* o *L'Orso*, mentre con Irma Bran-

⁴ Cfr. Bellomo 2021, 315-321.

⁵ È il significato dell'espressione latina che induce ad attribuire questo significato al composto, sebbene *love match* in inglese indichi propriamente un 'matrimonio d'amore'. *Nulla dies sine linea* è una «frase attribuita da Plinio (*Nat. hist.* XXXV, 36) al pittore greco Apelle (sec. 4° a. C.), del quale si dice che non lasciasse passare giorno senza esercitarsi», ripetuta comunemente «per indicare la necessità dell'esercizio giornaliero» (Treccani).

⁶ Il passo, contenuto nella lettera 174 dell'edizione Merlanti 2004, è citato anche da Gioanola 2011, 208.

deis assume i panni di *Gatu* e *Ratu* (ma i due genovesismi sono adoperati anche per designare l'americana, come a suggerire la pratica di «un eterno gioco fra gatto e topo» in cui i ruoli fra gli amanti sono continuamente intercambiabili).⁷ In una lettera del 14/11/1938, a qualche mese dalla promulgazione della prima delle leggi razziali, Montale si scinde e dissocia dal suo doppio *Mister Gatu*, attribuendo a lui il desiderio di sposare un'ebrea (cioè Irma) e l'orrore per le vessazioni a cui è sottoposto il popolo ebraico in Germania e in Italia, e dichiarandosi invece perfettamente soddisfatto dello stato delle cose nel suo paese. Nel passo, al pudore che spinge a evocare indirettamente la prospettiva di un matrimonio, e ai dubbi che con tutta probabilità il progetto suscita nel poeta, rendendo più prudente evitare una dichiarazione aperta, si somma una cautela d'ordine politico: il timore che la censura trovi prove inconfutabili di avversione al regime.

I saw Mister Gatu who is horrified by things in Germany and (he said) in Italy, about Jews. He told me he would be very happy, flattered, *honoured*, to marry a Jew. As for me, you know that I think things are running marvellously here and I approved all is happening. He left me very discouraged (LC, 257).

La figura che sovrintende al gioco di specchi e diffrazioni allestito dall'autore dei due brani citati è una forma particolare di ironia. Dando per effettiva l'esistenza di due differenti persone (Lucia Rodocanachi e *Lucy Gray*, lui stesso e *Mister Gatu*), ma al contempo lasciando intendere la loro coincidenza, Montale infatti innesca un meccanismo di tipo antifrastico: scopertamente nella prima lettera; in modo meno evidente nella seconda, dove la dissimulazione doveva essere colta dalla sola Brandeis, restando impercettibile agli eventuali censori. È solo una delle possibili applicazioni dell'artificio, così tipico della prosa epistolare del poeta, al servizio del ritegno e della circospezione, come vedremo con almeno un altro esempio nel prosieguo della trattazione (del resto l'ironia, come è stato detto, «non è che uno dei volti del pudore»).

I lacerti delle due missive hanno però un ulteriore tratto in comune, ovvero l'uso dell'inglese. È un'altra delle «astuzie» di cui discorriamo: la mediazione di una lingua altra pone un filtro tra l'enunciatore e le parole pronunciate, promuovendo una sorta di auto-distanziamento dalla propria materia verbale e così accompagnando e accentuando l'effetto di copertura e attenuazione provocato dall'impianto ironico del discorso. L'apporto dei forestierismi e degli inserti plurilingui – spia dello snobismo e del cosmopolitismo culturale dell'autore – è notevole in tutte le zone dell'epistolario montaliano, ma si infittisce negli scambi più confidenziali e in particolare in quelli con le corrispondenti femminili, dove appaiono più frequenti i fenomeni di vera e propria commutazione di codice:

⁷ Bettarini 2003, XXIV; cfr. anche Bellomo 2021, 321-22.

⁸ Jankelevitch 2006, citato da Mizzau 1986, 83.

proprio in questi carteggi viene più largamente sfruttata la funzione di velo offerta dagli idiomi stranieri. L'inglese in particolare, a partire dagli anni '30, in seguito al decisivo incontro con l'americana Brandeis, acquista per Montale una connotazione specifica e ineliminabile: diviene lingua dell'intimità e, di più, lingua della comunicazione amorosa *tout court*, in qualche misura a prescindere dall'interlocutrice, volgendosi dal commercio epistolare con Irma a quello con altre donne (Lucia Rodocanachi appunto, e più avanti Maria Luisa Spaziani). È evidente che la scelta, pur permettendo anche di stabilire una speciale intesa con le destinatarie, risponde soprattutto a un bisogno individuale del poeta: quello di porre uno schermo fra sé e gli altri, fra sé e il proprio mondo interiore, evitando pudicamente un'espressione troppo diretta dei sentimenti.

3. Ai soprannomi affettuosamente conati per i corrispondenti si possono aggiungere quelli di cui Montale si serve per designare terzi, spesso con finalità derisorie e spregiative: in questa eventualità, il carattere ludico dell'invenzione apparentemente smorza la ferocia dell'attacco, che diventa socialmente più accettabile di un'aggressione diretta. È emblematico il trattamento riservato ad Aldo Capasso, contro il quale, in più d'un carteggio, il poeta si scaglia con indignazione (l'accusa è quella di pretendere una recensione entusiastica a un suo libro). A lui vengono affibbiati appellativi poco lusinghieri quali: l'antonomasia, assonante con il suo nome, *Al Kapone*, come il noto criminale (ma con *k* in luogo di *c*, a rincaro espressivo); le storpiature del cognome *Cacazzo* e *Cacasso*, con ovvio riferimento a un'espressione disfemica; e poi *Il Parco*, vantandosi Capasso della sua *Traduzione ed esegesi della "Jeune Parque" di Paul Valery*; e l'*Oca* o il *Passo dell'Oca*, rovesciando in modo degradante il titolo del suo libro di versi (*Il passo del cigno*).⁹

La sostituzione del nome proprio può avere però anche altri scopi. Nelle lettere alla Brandeis *Mosca* viene sempre indicata con la lettera *X*, in una sorta di *damnatio memoriae* che rivela tutta la difficoltà di Montale a parlare apertamente della sua relazione con l'altra donna, anche quando l'americana ha ormai scoperto la sua esistenza.¹⁰ E ancora, nella medesima corrispondenza, è evidentemente una precauzione legata alla situazione politica l'abitudine di riferirsi a Mussolini con il misterioso epiteto di *Brass scoundrel*, letteralmente 'canaglia, farabutto d'ottone', o con quello di *Cardinal's author* o *Cardinal*, ottenuti per metonimia ed ellissi dal titolo di un romanzo del duce (*L'amante del cardinale*),

⁹ I soprannomi citati vengono utilizzati nelle lettere indirizzate a Quasimodo (LQ, 10, 57, 62), a Barile (LB, 110), a Lucia Rodocanachi (si vedano le missive numero 61, 70, 72 dell'edizione Merlanti), e in quelle a Natoli (nelle lettere numerate 14, 73, 74, conservate nell'Archivio "Bonsanti").

¹⁰ Cfr. per esempio LC, 146, 154, 170, etc.

entrambi resi ancor meno trasparenti dallo schermo della lingua inglese.¹¹ Dal secondo deriva anche l'uso di chiamare chi è fascista *cardinalist*, oppure *cardinalizio* o *Cardinal's follower*.¹²

4. Una seconda varietà di “astuzie del pudore” consente a Montale di formulare in maniera obliqua i propri giudizi o di evocare velatamente una situazione, un evento, un fatto interiore o esteriore. Queste figure lasciano trasparire con evidenza un conflitto psichico in atto: sono formazioni di compromesso, in cui le ragioni del silenzio e quelle della dichiarazione aperta, senza mediazioni o tortuosità, si scontrano, raggiungendo di volta in volta punti di equilibrio diversi.¹³ Si tratta spesso di tropi, i quali – sostituendosi alla più nitida espressione letterale – si prestano a nascondere, a intorbidire il discorso, rendendo così in qualche modo comunicabili anche i contenuti più perturbanti o sottoposti a qualche tipo di sanzione sociale. È il caso dell'ironia, su cui ho già speso qualche parola, ma non solo: sembrano spesso funzionare secondo questa logica anche metonimia e metafora.

La metonimia provoca, per così dire, una deviazione laterale dello sguardo, che – evitando una contemplazione diretta del *designatum* – si sposta su un elemento ad esso contiguo, fisicamente o concettualmente. Il traslato può diventare uno strumento per alludere pudicamente alla sfera della sessualità: così avviene in alcuni passaggi del carteggio con la Rodocanachi dove Montale chiede di chiarire un *potin*, cioè un pettegolezzo, che riguarda le simpatie nutrite dalla poco amata Gianna Manzini nei confronti degli amici Camillo Sbarbaro e Angelo Barile, prudenzialmente citati solo tramite iniziali puntate (ecco un altro mezzo, meno creativo del soprannome, di occultare il nome proprio!). Incalzando l'amica, infatti, il poeta prima domanda se «il *bed* ha funzionato [...] con a.b. o con c.s.» (in una lettera scritta tra il 28 e il 30 aprile 1934); poi (l'11 giugno del medesimo anno) se «i *beds* scricchiolino», sostituendo la menzione dell'atto sessuale a quella del luogo dove l'atto si consuma (il *bed*, cioè il letto) e di una delle sue conseguenze (il cigolio delle molle del letto dovuto al movimento dei corpi) e, detto incidentalmente, servendosi dell'inglese come ulteriore forma di protezione.¹⁴

¹¹ Per il primo cfr. LC, 223, 237, 252, 271; un'immagine allegata alla prima missiva – oggi perduta – dove il soprannome viene impiegato probabilmente per rendere perspicue all'interlocutrice le ragioni della scelta onomastica. Per il secondo vedi invece *ibidem* 26, 37, 39, 43, etc. La convenzione è esplicitata in un passo di una lettera del 5 dicembre 1933 («I will name HIM *the Cardinal*, if you'll agree»: *ibidem* 39).

¹² *Ibidem* 62, 68, 100, 104, 204, etc.

¹³ Il riferimento per l'interpretazione della figura retorica come formazione di compromesso è naturalmente a Orlando 1987.

¹⁴ I due passi si trovano nelle lettere 51 e 53 dell'edizione Merlanti 2004. Analogamente con la

Ma questo tipo di figura viene chiamata in causa da Montale anche per parlare della propria tumultuosa vita sentimentale e dei dubbi laceranti a cui lo sottopone, come accade nelle battute finali di una lunga missiva indirizzata a Bobi Bazlen il 4 agosto 1938. Dopo aver annunciato il suo probabile allontanamento dal Vieuxseux, il poeta descrive nel dettaglio la situazione in cui si trova, ma senza rinunciare alle consuete precauzioni e difese (forse temendo anche che la lettera possa cadere sotto occhi indiscreti). Confida a Bobi il desiderio di ricongiungersi con la Brandeis – che però non nomina mai esplicitamente, ma solo tramite circonlocuzioni relative:

Questo fatto [il licenziamento dal Vieuxseux ormai prossimo] unito a certi provvedimenti razzistici che sai e che seguiranno, mi ha fatto sentire come *necessario* riunirmi coûte que coûte con chi supponi. Mi capisci?¹⁵

Spiega lo stato di avvilito a cui lo hanno condotto i disperati tentativi di Mosca (qui sempre detta *Fly*) di distoglierlo dai suoi propositi con la continua minaccia di togliersi la vita, che viene evocata semplicemente attraverso una parola inglese e piuttosto generica quale *blackmail*, come a mitigare l'orrore della prospettiva evitando la crudezza del termine proprio:¹⁶

[...] il mio (e credo il nostro) sentimento è forse aumentato; e questo risultato *Fly* avrebbe pur dovuto prevederlo quando impose con il suo *blackmail* anni (dico anni) di separazione!

Inoltre: se perdo questo posto è proprio per questo *blackmail* che mi [ha] sfinito e reso inetto al lavoro e alla difesa.

Infine chiede all'amico un consiglio su come comportarsi, scorgendo all'orizzonte solo due possibili soluzioni:

[...] vorrei da te un'opinione sintetica. Che altra via d'uscita ho, tra il colpo di rivoltella e il...piroscafo?

Come si può vedere, le due vie d'uscita sono presentate parallelamente in termini metonimici, indicando il mezzo per i risultati che questo procura: «il colpo di rivoltella», che si immagina diretto alla propria tempia, oppure il «piroscafo», capace di condurlo oltreoceano dalla donna amata. Un tabù linguistico cade sull'atto del suicidio, con una funzione che evidentemente è anche apotropaica, ma tocca anche l'eventualità del trasferimento in America, per il

Brandeis: «Non parlato di bedrooms perché X ha avuto il buon senso di capire senza chiedere» (LC, 131).

¹⁵ La lettera è citata in Rebay 1983, 283-284. Correggo la lezione “coûte con chi supponi” - riportata da Rebay - in “coûte que coûte con chi supponi”, come già Bettarini 2003, XXXII.

¹⁶ *Blackmail* viene usato allo stesso proposito anche nel carteggio con la Brandeis (LC, 176).

quale Montale, proprio in questa lettera, sembra chiedere una sorta di autorizzazione morale: le incertezze, l'inquietudine, le paure che il progetto suscita, a quanto pare, lungi dal venire verbalizzate e sciolte, si aggrumano in un blocco, traducendosi in una forma di interdizione. Qualcosa di analogo si verifica anche nel carteggio con la Brandeis, come vedremo.

5. La metafora, in virtù del meccanismo di condensazione analogica che la regola, è in grado di coprire il proprio contenuto letterale in modo ben più fitto di quanto non faccia la metonimia, meno imprevedibile e più facilmente accessibile: forse per questo viene estratta più di frequente dal campionario di "astuzie" epistolari montaliane. L'invenzione metaforica può arrivare talora a sorreggere impalcature di una qualche ampiezza, protraendosi per più di una frase: è quanto accade nel brano di una missiva (datata 5 luglio 1934) ad Angelo Barile, dove il mittente si sforza di mettere in guardia il destinatario – e per suo tramite il comune amico Sbarbaro – dalle lusinghe di una donna non specificata, che certamente però può essere identificata con Gianna Manzini.¹⁷

Non ti chiedo di mutare parere: solo dovresti riflettere se io non conosca quella donna e la sua storia meglio di voi altri (l'ho vista per 6 anni quasi tutti i giorni); e se ti sembra il tipo da infierire contro un'infelice. *Voi credete che il camaleonte sull'erba sia verde e tale rimanga: io so che sarà domani rosso o giallo ecc. (c.v.o mio).*¹⁸

L'immagine del camaleonte sembra scelta per suggerire la volubilità della scrittrice e la presenza di tratti nascosti del suo carattere, che emergono solo in determinate contesti, forse anche la tendenza a lasciarsi influenzare dagli ambienti circostanti: certamente, in sintesi, una sostanziale inaffidabilità. Il tralato mantiene però una notevole vaghezza, anche perché non si accompagna a una circostanziata argomentazione dell'accusa, le cui ragioni rimangono oscure. Montale sembra affidare l'onere della persuasione alla trovata retorica, che gli consente anche di non esporsi eccessivamente – di schermirsi dietro all'e-

¹⁷ Il curatore delle lettere a Barile non fornisce indicazioni in merito. Il carteggio montaliano con Lucia Rodocanachi e in particolare le lettere inviate l'11 e il 27 giugno, e il 23 luglio 1934 (numerate 53, 54, 55 nell'edizione Merlanti) permettono però di ricostruire la vicenda a cui si fa riferimento e di riconoscere la Manzini nella donna di cui si discorre. Montale aveva ritenuto opportuno "avvertire" Barile, probabilmente insinuando qualche dubbio sui sentimenti della scrittrice nei confronti di Camillo Sbarbaro – come suggerisce Merlanti 2004 commentando la lettera numero 53 –; Barile, ritenendo ingiusto l'atteggiamento di Montale, aveva informato Sbarbaro il quale a sua volta si era rivolto alla Manzini, come si intende anche dall'attacco della lettera montaliana citata a testo («Caro Angelo, non sono affatto arrabbiato. È evidente che S[barbaro] è l'informatore diretto, ma il fatto che tu gli avessi riferito qualcosa implicava appunto un tuo preciso dissenso che mi premeva chiarire»).

¹⁸ Montale 2002, 106-7.

vasività delle proprie parole – e insieme di smorzare la durezza dell'attacco, sferrandolo obliquamente e non in modo diretto. All'effetto contribuisce anche il tono sentenzioso adottato, che – oltre a rendere più netto il biasimo all'ingenuità dei due amici – pretende di deindividualizzare il giudizio sulla Manzini, presentandolo come fosse una massima di valore generale e non una condanna *ad hominem*.

Simili interpretazioni del tropo però non sono comuni: come vedremo, molto più spesso la metafora si limita a investire singole espressioni o parole. Alcune fra queste – ed è un dato di grande interesse – si ripetono in più di una lettera, andando a costituire un codice privato condiviso con uno o più corrispondenti. Dalla corrispondenza con Glauco Natoli si può ricavare un primo ottimo esempio, che ha il merito anche di mostrarci la compresenza e la comunione di intenti e di moventi tra diversi tipi di “astuzie”.¹⁹ È il 19 settembre 1933, da meno di due settimane Irma Brandeis, conosciuta nel giugno di quell'anno, è tornata a New York. Senza fare cenno alla vicenda, Montale racconta all'amico di essere tornato a Firenze dopo un mese trascorso tra Inghilterra, Scozia e Francia, per poi illustrare laconicamente con due termini inglesi lo stato di profondo turbamento in cui si trova – si sente *uprooted and upset*, ovvero ‘sradicato e sconvolto’ –, senza addurre alcuna spiegazione, se non un generico riferimento al fato («Io, *uprooted and upset*. Ma è il Destino»). Sono due mosse tipiche della scrittura epistolare del poeta, che evoca spesso il proprio malessere in modo imprecisato, rifiutando di chiarirne i contorni agli interlocutori e forse talora nemmeno a sé stesso, e che ama servirsi di vocaboli inglesi per definire la situazione psicologica che lo affligge: la lingua straniera, anche in questo caso, funge da schermo protettivo; attenua la negatività della condizione descritta, suggerendo forse una lieve inflessione (auto)ironica nella voce dell'autore; e permette di descrivere la propria interiorità senza rinunciare a un velo di pudore. Questa spinta – frustrata – alla confessione riemerge in coda alla missiva, come se la prossimità del commiato rendesse di nuovo e più urgente nello scrittore l'esigenza di manifestare, almeno in parte, ciò che lo angustia e lo eccita. Leggiamo il congedo:

Scrivimi. Io non posso dirti di più. Qui c'è sapore di fallimento. Ma forse riuscirò a spiccare il volo...alla Balbo. Ti abbraccio con affetto.

Alla richiesta di una risposta («Scrivimi»), già di per sé un tipico segnale di chiusa epistolare, segue l'allusione a un contenuto taciuto e non esplicitabile («Io non posso dirti di più»): una particolare forma di reticenza – come vedre-

¹⁹ I passaggi delle lettere di Montale a Natoli sono citati per gentile concessione degli eredi, Bianca Montale e Claudio Natoli. Copyright Eredi Montale. Per gentile concessione. Published by arrangement with The Italian Literary Agency.

mo meglio – che sembra preludere a una definitiva interruzione del discorso. A quel punto però le difese del riserbo cedono lievemente e Montale, contraddicendo quanto appena annunciato, aggiunge qualcosa: prima torna ad accennare vagamente alle circostanze avverse («Qui c'è sapore di fallimento»); poi lascia intendere il proposito di un viaggio nel Nord America, ma lo fa senza spiegare che cosa o meglio chi lo spinge in tale direzione e soprattutto – quel che qui più interessa – con la consueta obliquità, attraverso il filtro opaco dell'artificio retorico («Ma forse riuscirò a spiccare il volo...alla Balbo»). La trita metafora del volo, che sembra designare in prima battuta semplicemente la possibilità di un riscatto – forse rovesciando scherzosamente l'affiliazione del poeta alla «razza di chi rimane a terra» – viene arricchita e, per così dire, corretta antonomasticamente grazie all'aggiunta di un'arguzia finale, preparata e sottolineata dai puntini di sospensione: il riferimento a Italo Balbo, allora ministro e promotore, proprio nell'estate del '33, di una crociera aerea dall'Italia agli Stati Uniti (e ritorno) con lo scopo di festeggiare il decennale della Regia Aeronautica. L'immagine del volo, in versione stringata, ma innegabilmente con il medesimo referente, torna in una lettera a Natoli di un paio di settimane più tardi (5 ottobre 1933), dove Montale dichiara archiviato il progetto, ribadendo l'impossibilità a discutere l'argomento, quantomeno in forma scritta («Il “volo” non si farà, quasi certo; ma comunque non potrei parlarne per lettera»).

Altre “astuzie” metaforiche si ripresentano in più di un carteggio e sembrano penetrare più stabilmente nell'idioletto epistolare montaliano, lasciando qualche traccia, talora, persino nelle opere “pubbliche”. Ha una particolare diffusione l'uso di *bullfight*, alla lettera ‘corrida’, per indicare eufemisticamente l'atto sessuale, grazie alla duplice protezione dell'inglese e del traslato, forse suggerito dalla narrativa di Hemingway: in questa accezione il termine ricorre in una serie di lettere scritte negli anni '30 e indirizzate alla Brandeis, alla Rodocanachi e a Contini,²⁰ per poi riaffiorare ne *L'uomo in pigiama*, una *short story* del 1952, in seguito inclusa nella *Farfalla di Dinard*.²¹ Ma si ripropone in più di un'occasione anche l'immagine dei *funghi rossi*. Nel racconto eponimo – pubblicato per la prima volta nel 1951 e anch'esso poi raccolto nella *Farfalla* – gli ovuli o rossine sono il piatto immaginato per festeggiare la caduta o meglio la morte del tiranno: per questo, secondo Bettarini, la speranza di mangiare «red mushrooms» con Irma, espressa da Montale nel congedo di una lettera dell'ottobre 1938 («I will try to eat *with you* red mushrooms (with you tonight!)»: LC, 246) andrebbe a indicare «nel codice degli amanti» l'auspicio di una prossima «liberazione»

²⁰ Cfr. rispettivamente LC, 66, 85, etc.; Merlanti 2004 (le lettere numero 54, 96, 106); LET, 35.

²¹ Cfr. Bellomo 2020, 56.

e insomma di un ricongiungimento.²² Alcune missive a Lucia Rodocanachi aiutano a precisare. Nel dicembre 1933 il poeta confida all'amica di essere stato invitato due mesi prima dalle genovese-peruviana Maria Rosa Solari, ispiratrice di qualche *Mottetto*, «a mangiare i funghi rossi in Via Montallegro», ma di non essere stato ancora ricevuto, aggiungendo:

Ormai mangerò qualcosa altro. Però la proprietaria non si lascia mangiare (da me). Così credo, perché non ho fatto tentativi. *Malgré tout*. Posso riconfermare che mi è simpatica. E G. B. [il pittore Guglielmo Bianchi] “mangia”?

Mentre nel gennaio dell'anno successivo, dopo aver finalmente partecipato alla cena, lamenta di non aver ricevuto dall'ospite le attenzioni sperate:

I funghi rossi non c'erano. C'era un cibo alquanto vegetariano...²³

L'apparente contraddizione fra le due frasi rende ancora più evidente l'allusione: alla lettera i funghi rossi sono una pietanza vegetariana e possono essere considerati altrimenti solo in senso figurato, e cioè – come il contesto mette in chiaro – a patto di interpretare ogni riferimento al cibo in termini metaforici e sulla base della tradizionale equivalenza tra pasto a base di carne e soddisfazione degli istinti sessuali. L'introduzione di un'immagine vegetale, dunque, diventa un modo per ammiccare, producendo una lieve smagliatura in questo ben codificato impianto analogico. Ma come le citazioni lasciano intendere, la scelta ha soprattutto una motivazione contingente, che essendo ricavabile solamente dalla biografia del poeta rende l'espressione inevitabilmente più criptica – una motivazione, diciamo pure, di ordine metonimico: l'offerta del piatto succulento di funghi rossi infatti doveva preludere, nelle speranze di Montale, a un incontro sessuale e di qui, per contiguità temporale, passa designare l'incontro e poi generalizzando ogni incontro di questo tipo (è un meccanismo analogo, per intenderci, a quello che nella *Recherche* porta Swann e Odette a riferirsi al sesso con la locuzione *faire cattleya*, in ricordo del modo in cui lui aveva cercato un primo contatto fisico, sistemandole sulla scollatura gli amati fiori di *cattleya*). Sembra insomma venire qui declinata in chiave ludica quella medesima logica che è sottesa a tanti dei componimenti poetici concepiti in questi anni, e poi confluiti nelle *Occasioni*, dove l'oggetto diventa emblema, i frammenti di realtà, isolati dall'inquadratura metonimica, si caricano di significati ulteriori.

Anche nei pochi lacerti a nostra disposizione del carteggio con Maria Luisa Spaziani si scorge una serie di immagini ricorrenti, spesso attinte dal vissuto comune dei due corrispondenti e investite di un particolare valore simbolico,

²² Bettarini 2003, XXVIII.

²³ I due passi, contenuti nelle lettere 43 e 45 dell'edizione Merlanti 2004, sono riportati anche da Contorbia 2006, 118.

come mostra bene Grignani commentando alcuni passi dei *Madrigali privati* (dove pure quei momenti della storia fra Montale e la giovane poetessa sono rievocati). Il «luogo di un incontro felice», una sorta di grotta situata all'interno di un nocciolo torinese, «commemorato» dal poeta nelle lettere nella forma “nut-bush” o “bush grotto” o “nut grotto”» (ma ricordato anche ai vv. 2-3 di *Da un lago svizzero*), «si organizza come metafora continua dell'eros e della perdita di sé»: «Quando entreremo definitivamente in un nut-bush dove io mi possa perdere ogni ora con te, entro te, in ogni atomo, in ogni fibra di te?». ²⁴ Mentre il ricordo di una faticosa pedalata insieme a Cervia (trasfigurata nei versi di *Nubi color Magenta*), più volte richiamato nelle missive montaliane dell'agosto e del settembre '49, assume a un certo punto anche un senso figurato, rimandando alle difficoltà della relazione amorosa: «Pedala, angelo mio – said the poet; we must pedalare for many and many miles in our life»; «aiutami, tesoro mio, io non pedalo all'indietro, solo ho cercato di pedalare in una via laterale, la sola che oggi mi fosse possibile». ²⁵

6. Il passo successivo alla sostituzione con un traslato è la vera e propria soppressione del contenuto interdetto, o in altri termini il ricorso alla figura della reticenza o aposiopesi, che permette di evocare tenendo sotto silenzio. Nei carteggi montaliani non manca la variante più brusca e radicale dell'artificio, che prevede l'uso dell'ellissi e quindi un'improvvisa interruzione del discorso, che rimane sintatticamente sospeso. Ne rintraccio un'occorrenza, per esempio, al termine di una lettera dell'aprile 1943 a Lucia Rodocanachi: dopo aver discusso più diffusamente di lavoro (per l'esattezza di un'eventuale collezione di romanzi stranieri da pubblicare nel dopoguerra), Montale cambia registro e con il consueto gioco ironico finge di affidare all'amica un messaggio per il suo doppio, *Lucy Gray*, mimando però immediatamente un cambio di progetto, sottolineato dai puntini sospensivi, e rinunciando così a rendere esplicite le proprie intenzioni:

Addio; sto malissimo. Se vedi L. Gray, dille...; no, non dirle nulla. Credo che sarebbe stata l'unica buona cura contro l'insonnia.

²⁴ Grignani 1998, 128. Dal sistema metaforico nasce anche uno dei tanti appellativi rivolti alla Spaziani, quello di *nut grotto goddess*, per cui cfr. anche Bellomo 2021, 320-21.

²⁵ *Ibidem* 133. È un caso differente, invece, il «Cifrario in miniatura» (Bettarini 2003, XXXVII-I-XXXIX) contenente sedici lemmi di contenuto economico-politico che Montale fa recapitare segretamente alla Brandeis; in quel caso le equivalenze sembrano stabilite per lo più in modo arbitrario, evidentemente in modo da renderne più ardua la decifrazione: per esempio *fog* sta per 'debito pubblico', *flowers* per 'situazione finanziaria', *garden* per Italia, *hell* per Inghilterra, etc. Un rapporto metaforico si può rinvenire nel caso della scelta di *puppet* per Mussolini e di quella di *pigeons* per 'fascisti', che portano con sé naturalmente anche un giudizio squalificante.

Anche se non è possibile ricostruire con precisione quanto viene taciuto, è piuttosto semplice intuirne il tenore. Una missiva di qualche mese più tardi, per altro, suggerisce una possibile integrazione per la lacuna, riproducendo quasi alla lettera il periodo ipotetico, ma questa volta completandolo – attenzione però! – con una frase completiva integralmente in inglese, a ennesima conferma del ruolo di copertura rivestito dall’idioma straniero («Se vedi Miss Gray dille that I kiss her»²⁶).

Un autentico troncamento si realizza anche in una coppia di passi, per così dire, gemelli che è possibile ricavare dalla corrispondenza scambiata con la Brandeis negli ultimi mesi del ’38. Il primo è datato 20 novembre:

Non credo che i primi di dicembre metterò più piedi qui. E allora si dovrà portare lo struggle RAPIDAMENTE alla conclusione. Avrò un mese o due d’inferno, poco conta, cioè di super inferno. But after, the boat...

Il secondo 12 dicembre:

Ho un sacco di roba da ritirare dal W.C., libri da imballare, carte da distruggere qua e là, ancora un po’ di lavoro per qualche giorno – e poi molto struggle e molto orrore... e poi!!!

Il copione è il medesimo: il poeta informa Irma sulla sua situazione al Gabinetto Vieusseux, che ormai si appresta a lasciare; poi – con termini molto generici (*orrore*, *inferno* e l’inglese *struggle* ‘lotta’) e senza nominare la diretta interessata – annuncia il doloroso conflitto che lo impegnerà una volta annunciata a Mosca la decisione di lasciarla; infine allude a quanto accadrà dopo, affidandosi alla forza evocativa dell’aposiopesi. Nel primo pezzo, dopo un rapido slittamento all’inglese – che già suggerisce la postura protettiva assunta –, Montale menziona la *boat*, il mezzo che dovrebbe condurlo in America dalla Brandeis, ma poi non conclude la frase; nel secondo si ferma immediatamente, subito dopo l’avverbio che apre un nuovo segmento discorsivo, lasciando interamente all’interlocutrice la responsabilità di colmare quel vuoto testuale e immaginare cosa accadrà, quali saranno effettivamente le conseguenze della durissima *struggle* che coinvolgerà l’amato. Montale ovviamente vuole lasciare intendere a Irma che la raggiungerà oltre oceano, ma la vaghezza con cui si esprime, la riluttanza a formulare esplicitamente il progetto illuminano ancora una volta il conflitto psichico in atto: il vigore delle spinte che inducono lo scrittore a dubitare di questa ipotesi di vita e che, come sappiamo, di fatto avranno la meglio.

Più di frequente però la reticenza si manifesta non nella forma di un’ellissi sintattica, ma in quella di un’allusione diretta a qualcosa che va sottaciuto.

²⁶ I due lacerti sono estrapolati dalle missive 163 e 168 dell’edizione Merlanti 2004, ma si ritrovano anche in Gioanola 2011, 208.

In genere, ci troviamo di fronte a enunciati meta-comunicativi, che esplicitano l'intenzione di omettere: per Montale, infatti, sembra esistere tutta una serie di contenuti che non è opportuno esprimere per lettera, ma che pure evidentemente premono per essere verbalizzati e di fatto non vengono lasciati del tutto sotto silenzio. Non è sempre facile capire quali siano precisamente gli argomenti vietati, né quali le ragioni dell'interdizione. Alcuni passi, in questo senso, rimangono per noi imperscrutabili. Basterà citare a titolo d'esempio le battute finali di una lettera a Sandro Penna del 16 giugno 1933, dove Montale annota la propria sconcertante condizione psicologica, lasciando in ombra, come è suo costume, cause e dettagli («Sono molto giù di nervi»), per poi aggiungere enigmaticamente: «e avrei anche da raccontarti molte cose ma non di quelle che si scrivono».²⁷

Lo scrittore appare spesso spaventato dall'idea che la lettera sfugga dalle mani del destinatario e finisca sotto occhi indiscreti. Certamente agisce il timore di una censura politica nelle missive indirizzate a Nino Frank (bersaglio di una feroce campagna diffamatoria a partire dal dicembre 1928 per le sue posizioni critiche nei confronti del fascismo), nelle quali Montale fa ripetutamente riferimento a «guai» o «fastidi» di cui non può parlare «per lettera».²⁸ Mentre in un brano come quello del carteggio con Natoli citato sopra l'impossibilità di spiegare concretamente la propria situazione («Io non posso dirti di più») dipende anche dalla preoccupazione che Mosca possa passare al vaglio la corrispondenza e apprendere qualcosa di troppo sui nuovi sentimenti che agitano il poeta. Altrove, invece, la ritrosia a mettere nero su bianco sembra tradire piuttosto un'inquietudine legata alla reazione del corrispondente: così con grande evidenza in uno scambio con la Brandeis del 5 giugno 1934. Messo alle corde dall'americana – che, pur ancora ignara del rapporto fra il poeta e la Tanzi, sospetta qualcosa – Montale nega che le sue lettere precedenti celino qualche «retroscena», ma poi ammette:

Riguardo al resto, è verissimo che accanto ai mille e uno motivi che mi fanno pazzamente desiderare di riaverti qui, ce n'è uno o mezzo, che mi preoccupa e mi fa temere. Ma quest'uno, o questo mezzo, si riferisce a cosa che *non può assolutamente dirsi per lettera* e che non tocca per nulla i miei sentimenti per te, che sono, se mai, ingigantiti (LC, 87; c.vo mio).²⁹

Nell'insieme, in ogni caso, l'impressione è che alle diverse motivazioni contingenti che possono spiegare questo ricorso al non detto si sommi sempre una

²⁷ Penna-Montale 1995, 18.

²⁸ Montale 1986, 41, 57.

²⁹ Il sospetto che le lettere di Montale nascondano un «motivo segreto» emerge anche dal diario di Irma (Sonzogni 2008, 109).

difficoltà psicologica: una sorta di resistenza a illuminare – anche a sé stesso – il proprio paesaggio interiore, a definire nitidamente i conflitti psichici che lo attraversano.

7. Una considerazione generale prima di tirare le somme. Come si diceva in apertura, le “astuzie del pudore”, il parlare velato di Montale chiamano l’interlocutore a una mossa cooperativa, creando partecipazione e complicità. E tuttavia sembra lecito chiedersi se in alcune occasioni questo linguaggio allusivo non diventi eccessivamente opaco, sino a rendere ardua o addirittura impossibile la decifrazione del messaggio per i destinatari. Le poche lettere di risposta a nostra disposizione – il poeta non era solito conservarle – non offrono particolari indicazioni in merito. Ma altri documenti (diari, minute delle responsive) o il modo in cui Montale replica ai suoi interlocutori lasciano intendere che in alcune occasioni la comunicazione non funzioni perfettamente, facendo apparire il gesto allusivo dello scrittore come una pratica autoreferenziale.

Quattro esempi. Primo: Montale di norma si rivolge a Sandro Penna chiamandolo *Piuma* – o alterati – a partire dal suo cognome e con un traslato riconducibile alla figura della sineddoche (la piuma è un particolare tipo di penna, più piccola e morbida, da cui anche l’effetto vezzeggiativo della sostituzione). In alcune missive però il soprannome viene affiancato da quello di *Merlo* o sostituito dalla sua variante inglese *blackbird*: due appellativi bonariamente ingiuriosi – valgono grosso modo ‘persona sciocca, ingenua’ – che il poeta utilizza anche per altri interlocutori (Contini, Guarnieri, Capasso), ma che nel caso specifico hanno il vantaggio di partecipare alla medesima sfera semantica di *penna* e di *piuma*, accordandosi insomma con il gioco onomastico consueto. Penna non coglie e in una delle sue minute chiede: «Perché ora mi chiami anche Merlo? Dimmelo in modo preciso giacché non so se mi sbaglio».³⁰

Secondo: scrivendo a Frank nel 1928 Montale si riferisce a Bonaventura Tecchi, all’epoca collaboratore di *Solaria*, con la perifrasi «l’autore del Wackenroder», con riferimento al saggio dedicato da Tecchi al romantico tedesco e pubblicato proprio l’anno precedente. Il corrispondente rimane perplesso, come apprendiamo dalla successiva lettera del poeta:

Mi chiedi perché dico “l’autore del Wackenroder”; semplicemente per *prudenza*, date le *grane* e i fastidi avuti da *Solaria* e da te; e dato che l’ottimo T. [ecchi] è un personaggio in vista e potrebbe avere seccature. Forse esageravo.³¹

Terzo: in una missiva del 27 aprile 1928, la prima del carteggio, lo scrittore

³⁰ Ma la seconda frase risulta cancellata, cfr. Penna-Montale 1995, 42, 80.

³¹ Montale 1986, 57. Come ricorda nelle sue memorie, rileggendo le lettere ricevute a distanza di anni Frank lo troverà ormai enigmatiche per «la prudenza eccessiva du poète, qui appréhendait la censure fasciste» (il passo è citato ibidem, 25n).

chiede alla Rodocanachi se ha visto la *Carne e il diavolo* (*Flesh and the devil*), un film muto del 1926 prodotto dalla Metro-Goldwyn-Mayer, con Greta Garbo nel ruolo della protagonista femminile, sostenendo scherzosamente che «la scena finale, quella dell’annegamento dello stagno, è stata interpretata» da Margherita Sarfatti, nota critica d’arte e amante del Duce, «come dimostrano certi segni» che non possono essere spiegati per lettera. Il riferimento è probabilmente al seno della Sarfatti: nella scena menzionata, infatti, viene inquadrata l’ampia – per l’epoca – scollatura della Garbo, che alza le braccia al cielo prima di affondare nello stagno ghiacciato. L’ironia, insomma, è messa ancora una volta al servizio del pudore. Ma a quanto pare Lucia non coglie, se Montale un mese più tardi (23 maggio) continua lo scherzo, fingendosi rammaricato che all’interlocutrice l’episodio finale del film non «sia apparso immediatamente interpretato dalla Sarfatti», e senza risolvere l’enigma aggiunge:

Evidentemente lei ignora una delle caratteristiche più personali della grande critichezza, e il peggio è che non posso riferirgliela. Conviene che riveda la sulodata scena dell’annegamento (ultime battute) e capisca da sé.³²

Quarto: durante i primi mesi di separazione, nell’autunno 1933, Irma racconta a Eugenio di essere costretta a letto da forti dolori alla schiena, fasciata da un busto di ossa di balena («whale-bones»). Montale apre la lettera del 31 ottobre dispiacendosi della cosa; poi divaga un po’ (parla dei suoi sentimenti per la donna, ricorda alcuni momenti passati insieme) e infine affronta svogliatamente «il tema “Irma in Florence”», lasciando intendere in primo momento che il trasferimento della donna presenterebbe dei problemi esclusivamente di ordine economico: a lui, infatti, sarebbe impossibile mantenere entrambi con il proprio stipendio e difficilmente potrebbe guadagnare di più quando quando «i due o tre giornali che pagano decentemente sono riservati to “cardinal”’s friends», senza contare che persino «le sorti del W.C. Vieusseux» appaiono «incerte». A questo punto il poeta recupera l’immagine del busto di «whale-bones» indossato dall’amata, trasformandolo in «siepe» e caricandolo di un significato nuovo e misterioso:

Meglio non pensare a nulla, mia cara Irma – se non si vuole diventare matti. Fa’ conto che abbia anch’io, moralmente, una siepe di whale bones intorno – ma cerca di non spaventarti e di volermi bene lo stesso *senza perché* (LC, 27)

³² In coda alla lettera Montale torna sull’argomento concedendo a Lucia un nuovo indizio: «Ho visto ieri Ojetti, molto cortese con me, e ho saputo il nome dei fiori del suo giardino, dal quale ella può dedurre la principale caratteristica della Sarfatti, quella che l’ha fatta prescegliere dalla Metro Goldwyn Mayer per la *Carne e il Diavolo* (scena finale). Ma che fiori ha Ojetti nel suo giardino? Ecco quello che non potrò dirle mai!». Le lettere sono le numero 1 e 2 dell’edizione Merlanti 2008; la seconda è pubblicata interamente anche in Marcenaro-Boragina 1996, 126-27.

Accanto a questo segmento una freccia segnala un'annotazione aggiunta dalla Brandeis anni dopo:

Questo è il primo accenno fattomi all'esistenza di un impedimento. Ma io non lo colsi. Né seppi di che impedimento si trattasse fino al 1938. Se avessi capito, se avessi saputo che si trattava di una *persona*, sarei sparita. E forse avrei salvata una vita. O due (LC, 296).

Nella sua opacità e ambivalenza la metafora permette di evocare uno stato d'animo, rimuovendo una delle sue cause – o addirittura la sua causa fondamentale secondo l'interpretazione che la Brandeis fornisce anni dopo – cioè la presenza di un vincolo, percepito a tratti addirittura come coercitivo, con un'altra persona. Montale elegge il busto o meglio la siepe – che accentua l'idea di una separazione – a emblema del sentimento di costrizione ed emarginazione che prova, ma tace, per così dire, l'occasione-spinta: insomma non chiarisce, quantomeno non completamente, le circostanze concrete che quel sentimento hanno determinato, presentandolo come la conseguenza di una generica condizione esistenziale, magari aggravata dal clima del regime fascista. Come è molto interessante, in una lettera del 1936, quando ormai la relazione con la Tanzi è nota a Irma, i problemi alla schiena dell'americana e le limitazioni che questi impongono ispirano nuovamente all'epistolografo un'analogia con la propria situazione, proposta ancora una volta senza illustrarne le premesse, a riprova della perdurante difficoltà a trattare apertamente l'argomento.³³

8. Il repertorio di "astuzie" scandagliato nelle pagine scorse documenta il grado di sollecitazione stilistica a cui Montale arriva a sottoporre la prosa delle sue lettere, spesso rivolgendosi all'invenzione verbale con un'attitudine ludica e ironica che – già visibile nella corrispondenza fra le due guerre – troverà modo di manifestarsi anche nella tarda produzione del poeta. Al contempo, il regesto mostra bene come, dialogando con i più intimi, in una dimensione cioè strettamente privata, lo scrittore cerchi e finalmente trovi quel «tono», quella «lingua d'intesa» che permette «l'uso del sottinteso e dell'allusione», dei quali lamentava l'assenza nella vita culturale italiana nel suo celebre saggio giovanile, *Stile e tradizione* (SMA 11), servendosene talora per sfuggire alle maglie della censura fascista.

Ma c'è di più: l'analisi delle forme, o meglio delle modalità attraverso cui determinati contenuti, a vario titolo perturbanti, affiorano e trovano una forma, ci restituisce anche un nitido ritratto dell'autore, o più precisamente del suo io epistolare (per convenzione, se non del tutto sovrapponibile, certo assai pros-

³³ «Are you still chained on an armchair and is your sciatica connected with your back bone? [...] Personally, I am chained on an other armchair perhaps worse than yours» (LC, 210).

simo all'io empirico). Nella preferenza così spiccata per l'espressione indiretta naturalmente si coglie una traccia dello snobismo di Montale – che affidandosi a una comunicazione cifrata ed esclusiva punta anche ad arroccarsi su una posizione di superiore distacco – e più in generale si riconosce l'adesione ai valori e agli ideali estetico-morali più tipici dell'umanesimo alto-borghese (ritegno, decoro, misura), che inducono ad attenuare e nascondere, proteggendo con grande scrupolo la sfera della propria intimità. L'impiego insistito dei procedimenti che si sono descritti però è anche il sintomo di una condizione più specifica: è l'estrinsecazione sul piano del linguaggio di una personalità inibita, bloccata da un «eccesso di pudore» - un tratto caratteriale condizionato forse, come vuole Contini, dalla geografia, da considerarsi cioè caratteristicamente ligure.³⁴

Pur se declinata in modi differenti nel corso della sua carriera, la propensione ad adottare forme di comunicazione obliqua si può dire peculiare anche del poeta, e certamente trae alimento dalla sfiducia che questi nutre nei confronti del mondo fenomenico e delle possibilità del linguaggio di attingere direttamente al reale.³⁵ Mentre però nei versi la scelta di eludere e deviare acquista una piena giustificazione estetica e si carica in effetti di un particolare valore gnoseologico; nei carteggi sembra rivelare più apertamente – almeno a chi si dedichi a un'auscultazione attenta dei testi – il suo *primum* psicologico. In poesia l'aggiramento della nominazione diretta può divenire anche, specie nel Montale maggiore, il mezzo per un scatto conoscitivo (basti pensare ai sovra-sensi che scaturiscono dalla resa plastica degli oggetti, emblemi o correlati di una situazione esistenziale taciuta), oppure nella produzione tarda, fondandosi su un'intonazione ironica, può farsi strumento per denunciare le carenze del linguaggio e l'inconsistenza di ogni pretesa di verità in senso assoluto; nelle lettere invece sembra conservare più semplicemente una funzione di schermo protettivo, che permette al mittente di nascondersi e non concedersi mai pienamente all'interlocutore. In questo senso, le “astuzie del pudore” sono il frutto di quel sentimento di radicale estraneità che lo scrittore ha sempre dichiarato di provare e insieme, nel contesto della comunicazione epistolare, finiscono per diventarne una delle concause, contribuendo a erigere barriere, ad allontanare l'altro. Nel discorrere dei temi più perturbanti, nel riferirsi alla propria intimità, Montale non rinuncia alle risorse della retorica – in senso lato, potremmo dire, non rinuncia a essere poeta – nemmeno nella scrittura privata, rifiutando di sottomettere il proprio discorso alle strettoie di un limpido svolgimento razionale. Le figure esaminate, con la loro connaturata ambiguità, consentono un

³⁴ Contini 1998 [1976], 139.

³⁵ Secondo Renzi 1985 [1976], 81: «Per Montale vale il principio che una cosa si può chiamare con molti nomi, tranne che con il suo. È una forma di sfiducia nelle apparenze».

compromesso: esprimono, evocano, ma senza dissipare completamente l'oscurità interiore dalla quale promanano – e che del resto per Montale costituiva la premessa di ogni creazione linguistica e poetica («Io ho bisogno piuttosto d'oscurità interiore che di autocoscienza»)³⁶. Le «astuzie» della sua prosa epistolare, insomma, ci appaiono come un modo dello scrittore per sfuggire e rendersi estraneo anche a sé stesso. Della cosa il poeta sembra essere stato precocemente consapevole, se in una lettera del 1917 alla sorella Marianna, dopo aver dichiarato la propria sfiducia nel mondo fenomenico («Io sono un amico dell'invisibile e non faccio conto che di ciò che si fa sentire e non si mostra; e non credo e non posso credere a tutto quello che si tocca e che si vede»), aggiunge:

Anche quando scrivo non sembra che parli a mezza voce per lasciar intendere, tra le sillabe, un po' di quello che non so dire neanche a me stesso? (QG, 72)

Riferimenti bibliografici

- Bellomo 2020 = L.B., *I forestierismi nella "Farfalla di Dinard"*, in *Studi di filologia offerti dagli allievi a Claudio Ciociola*, Pisa, Ets, 2020, pp. 41-60.
- Bellomo 2021 = L.B., *La «grammatica epistolare» nelle lettere di Montale: gli esordi (e qualche congedo)*, in «Studi novecenteschi», XLVII, 100, 2020 [ma 2021], pp. 303-325
- Bettarini 2003 = R.B., *Introduzione* a LC.
- Boccardo-Grignani 2017 = G.G.B. e M.A.G. (a cura di), *Moscerilla diletta, cara Gina. Lettere inedite*, Genova, San Marco dei Giustiniani.
- Contini 1998 [1976] = G.C., *La personalità e l'arte di Montale*, in Id., *Postremi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi.
- Contorbiasca 2006 = F.C., *Una donna velata tra Lucia e Irma*, in *Lucia Rodocanachi. Le carte, la vita*, a cura di F.C., Firenze, Società editrice fiorentina, pp. 101-128.
- Einaudi-Montale 1988 = *Il carteggio Einaudi-Montale per "Le Occasioni" (1938-39)*, Torino, Einaudi
- Gioanola 2011 = E.G., *Montale. L'arte è la forma di vita di chi propriamente non vive*, Milano, Jaca Book.
- Grignani 1998 = M.A.G., *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni 1998.
- Jankélévitch 2006 = V.J., *L'ironia*, Genova, Il Nuovo Melangolo.
- Marcenaro-Boragina 1996 = G.M. e P.B. (a cura di), *Una dolcezza inquieta: l'universo poetico di Eugenio Montale*, Milano, Electa.
- Merlanti 2004 = *Eugenio Montale: Lettere a Lucia Rodocanachi, 1928-1965* / tuto-

³⁶ Così in una lettera indirizzata a Einaudi (Einaudi-Montale 1988, 7).

- re: F. Contorbia; dottoranda: F. Merlanti, 2004; a.a. 2002-2003. -Università degli studi di Genova, Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di italianistica, romanistica, arti e spettacolo, dottorato di ricerca analisi e interpretazione dei testi letterari italiani e romanzi, 14. ciclo, coordinatore: F. Vazzoler.
- Mizzau 1986 = M.M., *L'ironia: la contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli.
- Montale 1986 = E.M., *Lettere a Nino Frank*, a cura di F.B. Napoletano, «Almanacco dello Specchio», 12, pp. 18-64.
- Montale 1996 = B.M., *Montale: cronache e luoghi familiari*, in *La Liguria di Montale*, a cura di F. Contorbia e L. Surdich, Savona, Marco Sabatelli Editore, pp. 25-41
- Nascimbeni 2018 = G.N., *Montale. Biografia di un poeta*, Nuova edizione, Sottomarina di Chioggia, Il Leggio.
- Orlando 1987 = F.O., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Penna-Montale 1995 = S.P., E.M., *Lettere e minute (1932-'38)*, testo, apparato critico e postfazione di R. Deidier, introduzione di E. Pecora, Milano, Rosellina Archinto.
- Pini 2000 = A.P., *Incontri alle Giubbe rosse*, Firenze, Edizioni Polistampa.
- Rebay 1983 = L.R., *Montale, Clizia e l'America*, in *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale*, Milano-Genova, Librex, pp. 281-308.
- Renzi 1985 [1976] = L.R., *Lettura di "Vento sulla Mezzaluna di Montale"*, in Id., *Come leggere la poesia*, Bologna, Il Mulino, pp. 79-95.
- Sonzogni 2008 = M.S. (a cura di), *Irma Brandeis (1900-1990). Una musa di Montale. Passi diaristici ed epistolari trascritti e introdotti da J. Cook*, Balerna, Ed. Ulivo.
- Treccani = *Il Vocabolario Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, consultabile on line all'indirizzo <https://www.treccani.it>.

Montale tra interviste, inchieste, confessioni, autocommenti

Francesca Castellano

Università di Firenze

1. Le interviste agli scrittori costituiscono un vero e proprio genere giornalistico-letterario largamente diffuso sulle pagine dei quotidiani e dei periodici nel corso del Novecento: dalle prime pionieristiche manifestazioni seguite alla pubblicazione, nel 1895, presso l'editore milanese Dumolard, del notissimo libro di Ugo Ojetti *Alla scoperta dei letterati* e dalla 'fondazione', nel 1901, della terza pagina quale spazio istituzionalmente destinato alla letteratura, alle arti figurative, alla musica da parte del direttore-proprietario del «Giornale d'Italia» Alberto Bergamini, al rilievo crescente che il dialogo tra giornalisti e letterati ha conquistato sulle pagine dei giornali nel corso del Novecento (soprattutto tra gli anni Sessanta e gli Ottanta), fino alle profonde trasformazioni innescate, alle soglie del nuovo millennio, dall'avvento di inedite procedure comunicative. All'importanza e alla vastità del fenomeno non ha, tuttavia, corrisposto per molto tempo un'adeguata attenzione esercitata sul terreno del censimento e della catalogazione di ingenti materiali pressoché interamente dispersi, sebbene non siano mancati in tempi recenti alcuni tentativi opportunamente compiuti in tale direzione (in particolare, le raccolte delle interviste a grandi autori del primo e del secondo Novecento quali Gabriele d'Annunzio, Luigi Pirandello, Aldo Palazzeschi, Carlo Emilio Gadda, Giorgio Caproni, Italo Calvino, Giorgio Bassani, e una numerata sequenza di libri-intervista dedicati a Mario Luzi, Franco Fortini, Andrea Zanzotto, Edoardo Sanguineti).

Anche sul piano teorico e critico-interpretativo la storia del genere intervista, sistematicamente indagata in Francia, nel corso dell'ultimo trentennio, soprattutto da Gérard Genette e da Philippe Lejeune, è, in Italia, un capitolo

inaugurato da non molto tempo: per primo è stato Marziano Guglielminetti,³⁷ nell'ormai lontano 1996, in un intervento dedicato alle interviste montaliane in occasione del congresso internazionale di Genova per il centenario della nascita del poeta, a sottolineare le molteplici ipotesi di lavoro indotte da una forma per definizione «aperta» come l'intervista, che può configurarsi sia come referto documentario della vita e dell'opera dell'autore sia come autocommento e come speciale forma di autorappresentazione riconducibile alla tradizione varia e illustre delle scritture dell'io in Italia. Sotto il profilo tecnico tale genere è stato a lungo caratterizzato dall'ambiguo statuto che si addice a un'esperienza dialogica situata sul sottile discrimine che istituzionalmente separa oralità e scrittura.

Dalle interviste ai poeti non sono solo la figura, l'opera e la poetica di ogni singolo autore ad essere illuminate: tali interviste, considerate nella loro complessità e ricchezza, contribuiscono a chiarire, talora in modo originale o addirittura inedito, aspetti centrali, ma anche poco noti o sommersi, della civiltà letteraria del Novecento, e consentono di tracciare sul terreno storico-critico la fitta trama di relazioni e di tangenze, di affinità e di idiosincrasie, di volta in volta esibite o sottaciute, che contrassegnano la vita della poesia e dei poeti e le dinamiche culturali della società letteraria italiana. Infine, nella capitale prospettiva dell'interpretazione e del commento dei testi poetici, la pratica dell'intervista, quale dispositivo formale sapientemente e sia pure variamente calibrato, si rivela in grado di offrire un essenziale contributo di tipo esegetico.

Il caso di Montale può essere utilmente impiegato quale *specimen* della fenomenologia del genere intervista in Italia: infatti, il poeta genovese ha intrattenuto un peculiare rapporto con il genere intervista nel lungo arco di tempo compreso tra il 1931 e il 1981. Dall'analisi di questi testi, raccolti in due volumi apparsi nel 2019,³⁸ emerge una autobiografia sorvegliatissima e vigile, consumata ma non sempre dissolta entro la tensione diadica e l'aleatorietà della forma intervista³⁹ o riaffiorante in note autobiografiche, in risposte a richieste di chia-

³⁷ Guglielminetti 1998, 647-66.

³⁸ Castellano 2019. Un antecedente importante di questo lavoro è costituito dal terzo e ultimo tomo *Arte, musica, società* del *Secondo mestiere*, Milano, Mondadori («i Meridiani»), 1996, in particolare la sezione *Monologhi, colloqui*, nella quale Giorgio Zampa disponeva quarantanove interventi montaliani (autocommenti, inchieste e vere e proprie interviste), in tre sottosezioni dal titolo *Sulla propria lirica* (pp. 1473-528); *Inchieste* (pp. 1529-89); *Interviste* (pp. 1591-735). La primissima selezione di interviste a Montale era stata affidata dal medesimo Zampa alle pagine di SP nel 1981, e comprendeva undici pezzi collocati in una sezione appositamente dedicata, alle pp. 555-607.

³⁹ La bibliografia montaliana non annovera un vero e proprio libro-intervista, nonostante il *journal* di Porzio 1976 attinga largamente alla forma dialogica, come pure la biografia, curata da Nascimbeni 1969. Non può propriamente dirsi tale, infine, neppure la raccolta postuma di confidenze e pensieri del poeta, pubblicata da Bonora 1983.

rimenti su luoghi oscuri dell'espressione poetica, in scritti d'occasione talvolta concepiti in forma di lettera, a lambire i confini della scrittura epistolare⁴⁰ e a testimoniare la complessità delle forme di autoesegesi sperimentate da Montale. Varrà la pena di sottolineare la fisionomia non univoca ma fortemente eterogenea dei documenti presi in esame: l'intervista sembra sempre configurarsi come una forma costituzionalmente aperta e mesciata tra scrittura autobiografica e scrittura biografica, che, a volte, assume le caratteristiche del lavoro a due mani e sperimenta esiti che infrangono le pacifiche norme del genere, muovendosi tra le turbolenze di verità e finzioni messe in scena dall'io autobiografico. Il tessuto verbale e ritmico di queste composizioni è oltremodo fitto e inevitabilmente discontinuo, le possibilità di rintracciare lo stile si allargano quando le risposte sono scritte, specie nelle interviste senza mediazioni altrui, ovvero le inchieste. Quasi mai il colloquio di Montale con un critico o giornalista si articola su uno scambio di informazioni fondato sull'alternanza di domande e risposte scritte, che consenta di riascoltare con nitidezza le parole del poeta; più numerose sono le interviste stenograficamente trascritte con un margine più o meno alto di soggettività o di arbitrio, implicito nell'impiego del montaggio. A esse si affiancano resoconti di incontri di carattere più memorialistico e, talvolta, pubblicati a distanza di tempo dal colloquio con l'autore, spesso soggetti a manipolazioni più o meno evidenti, a ripetizioni di dichiarazioni rilasciate in altre occasioni, rimaneggiate dai curatori e arricchite di agili e talvolta scarsamente attendibili profili bio-bibliografici. Semplici *pot-boilers*, avrebbe sentenziato il poeta, che pure debbono essere riletti alla luce di uno sguardo consapevole di una costitutiva ambiguità destinata a inerire a una gamma di variabili occasionali, e a riflettere, talora, una perdurante natura d'*impromptus*. Occorre, pertanto, opportunamente disvelare le tracce di inautenticità, talvolta involontarie, disseminate lungo il sentiero di testi soggetti a tagli, manomissioni più o meno estese da parte di giornalisti, di curatori, di redattori e di tipografi. Nonostante ciò, vincendo gli arbitrî delle trascrizioni e sospingendo ben oltre ogni coloritura descrittiva gran parte degli incontri, Montale traccia il suo autoritratto sotto il segno di una intelligenza lucida e arguta, che si esprime in un discorrere piano ma all'occasione vibrato, fedele nel suo variare a idee portanti costantemente professate, sempre in fermo equilibrio tra *stile* e *tradizione*, nella consapevolezza di una irrinunciabile e «profonda "diversità"». ⁴¹ L'atmosfera che si respira nelle note autobiografiche e nelle interviste, più o meno immaginarie, oltre i confini del *divertissement* più squisito, restituisce costantemente l'immagine di

⁴⁰ Il riferimento è ai documenti epistolari, in larga misura dattiloscritti, sollecitati dai quesiti inviati da Silvio Guarnieri al poeta, dei quali ha dato conto Greco 1980.

⁴¹ Mengaldo 1995, 661.

un intelligente critico e amministratore di se stesso, sempre intento a provare incerto *le mot juste, the right word*, che consenta ancora di credere alla *necessità* di essere poeta. Se si leggono queste testimonianze di sé, salta subito agli occhi che Montale, mentre si descrive, intesse trame nelle quali vissuto e immaginazione, *memoria* e *oblio*, si intrecciano continuamente in un gioco che tradisce l'affidabilità del patto autobiografico o *pacte de verité*,⁴² muovendosi abilmente attraverso un labirinto di interdetti e censure, che incarnano poi i momenti di più schietta testimonianza autobiografica. L'oscillazione è confessata dal poeta stesso nel corso di una conversazione con Giuseppe Grieco, apparsa sul settimanale «Gioia» il 13 settembre 1976:

Io mi considero un uomo che vive dentro un mistero ineffabile che continuamente lo tenta ma che non si lascia penetrare. E la mia poesia è il diario intimo di questo uomo la cui esistenza oscilla tra *memoria* e *oblio*. Io non ho mai programmato nulla nella mia vita: semplicemente, ho raccolto dei reperti e ho cercato di comporli secondo un ritmo musicale, che poi non è altro che il ritmo su cui la mia anima cerca di modularsi per essere in armonia con le cose.⁴³

Memoria e oblio saranno costantemente evocati nella genesi della poesia: al momento dell'esperienza segue la rappresentazione del ricordo, come testimonia Montale stesso a colloquio con Giulio Nascimbeni: «Quando accade qualcosa, un fatto, un episodio che riguarda la mia vita, non mi dico mai: ecco, ne farò una poesia. Questa riscoperta avviene in me lungo tempo dopo».⁴⁴ E ancora, a sottolineare che l'insostituibile azione della memoria sarebbe proprio quella di dimenticare: «Diamo tempo alla memoria di compiere il suo primo e più impellente ufficio: dimenticare»,⁴⁵ l'oblio silenziosamente sedimenta, agisce sul passato. Montale non «compone» mai una poesia. Generalmente la prima idea poetica viene da un nome, un oggetto, un'insegna, un titolo di giornale («Le tortore colore solferino / sono a Sesto Calende per la prima / volta a memoria

⁴² Non si può non rimandare agli ormai classici saggi di Lejeune 1975; 1980; 2005.

⁴³ Castellano 2019, 474, già in Grieco 1971.

⁴⁴ Nascimbeni 1969, 137.

⁴⁵ NT, 49. Traggo la citazione da una singolare raccolta di Montale *Nel nostro tempo*, apparsa nel 1972 all'interno della «Biblioteca delle idee dell'Istituto Accademico di Roma», ma non compresa nell'*opera omnia*, pur trattandosi, a rigore, di un volumetto d'"autore". In essa il curatore, Riccardo Campa, con l'avallo del poeta, seleziona e riordina un insieme di frammenti nati da diverse occasioni, a formare un'auto-antologia, priva, malauguratamente, dell'indicazione di provenienza di ogni pezzo. Così Montale nella premessa intitolata *Di questo libro*: «un collage di molte mie confessioni e annotazioni desunte da riviste quasi clandestine, "numeri unici", almanacchi, risposte a inchieste, interviste scritte o registrate: pagine che spesso risalgono a quaranta, cinquant'anni addietro, fatta eccezione per qualche frammento più recente. Alcune note sono anche ricavate dal mio libro *Auto da fé* [...]. L'insieme può dirsi nuovo se è vero, come fu spesso osservato, che nulla è più inedito del già edito».

d'uomo. Così annunziano / i giornali»⁴⁶. Al collega Alberto Cavallari, durante un'intervista nel novembre 1957, confida l'ulteriore precisazione, che in una singolare coincidenza consente di ritrovare in uno spazio geneticamente prossimo l'azione del Tempo e l'insorgere balenante della poesia: «Porto con me quella prima vibrazione, che ne produce altre, rimugino, rumino, tesaurizzo una parola, un'emozione. Poi, col tempo, la dipano»⁴⁷. Paradossalmente, quindi, è solo dopo la rimozione che la memoria declina una ben più vitale azione, quella di ricordare mediante un processo di arricchimento e dilatazione rispetto alla prima configurazione emotiva. Il poeta tende a celarsi, eppure quasi mai risparmia se stesso: così, pungolato dalle domande, Montale procede in un universo denso di citazioni, paragoni, ricordi, riportando sempre il filo di una continuità, di una coerenza, di una fedeltà, pur da una divagazione non sempre candida e innocente, a dispetto del caso e delle insidie dell'occasione.

A scorrere anche solo agilmente la direttrice diacronica delle interviste, non può sfuggire la flagranza di un dato: Montale fino alla fine degli anni Quaranta non viene mai intervistato, fatta eccezione per alcune inchieste di carattere generale sulla poesia e sui rapporti tra fascismo e letteratura, tanto che la prima vera intervista convocata a veicolare le *Intenzioni* del poeta, è la giustamente celebre *Intervista immaginaria*, uscita nel gennaio 1946 su «La Rassegna d'Italia» diretta da Francesco Flora.⁴⁸ Pertanto, alla vigilia dei suoi cinquant'anni Montale, che pure ha già pubblicato *Ossi di seppia*, *Le occasioni* e *Finisterre* prima e seconda, sarà costretto a scriversi da sé l'«intervista immaginaria». Dapprima rare o poco numerose, le interviste cominciano a intensificarsi specie a partire dagli anni Cinquanta, e soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, in coincidenza della consacrazione di Montale a personaggio pubblico, tendendo a coagularsi attorno alle due date della nomina a senatore a vita, il 13 giugno 1967, e della notizia dell'assegnazione del Premio Nobel, diffusa il 23 ottobre 1975, quando tutte le maggiori testate giornalistiche non mancano di dedicare al poeta la terza pagina, dando vita a una proliferazione, quasi uno «stillicidio» di interviste, al quale, nonostante la sua ritrosia, Montale non riesce evidentemente a sottrarsi.

Quanto ne emerge è un compatto autoritratto, una sorta di autobiografia indiretta, consegnata in margine a testi che meritano una lunga e attenta riflessione su quanto la voce del poeta possa trasmettere e suggerire tra le pieghe e le pause dell'intonazione. Le interviste sono oggetti spuri, frammentati, composti,

⁴⁶ *Dal treno* (B), vv. 1-4.

⁴⁷ Castellano 2019, 85, già in Cavallari 1957. Si veda *Lettera levantina*, vv. 120-123, in OV, 773-76: «Fu il nostro incontro come un ritrovarci / dopo lunghi anni di straniato errare, / e in un attimo il guindolo del Tempo / per noi dipanò un filo interminabile».

⁴⁸ Poi in SP, 561-69, e nella «sottosezione» *Sulla propria lirica* della sezione *Monologhi, colloqui*, in SM II, 1475-684; ora in Castellano 2019, 12-18.

misti a ritratti esterni o, alle volte, presentazioni, articoli descrittivi, resoconti della vita e dell'opera, spesso valorizzati dalle risposte del poeta, purché l'intervistatore abbia evitato l'eccesso di mediazione o la traduzione banalizzante. Gli intervistatori sono di varie specie e, non di rado, di gran lunga inferiori al compito, com'è facile notare, per lo stridore tra le banalità di alcune domande e l'originalità pungente delle parole dell'intervistato. Certo non mancano gli interlocutori d'eccezione: Natalia Aspesi, Enzo Biagi, Giorgio Bocca, Manlio Cancogni, Alberto Cavallari, Camilla Cederna, Enrico Emanuelli, Grazia Livi, Claudio Marabini, Giulio Nascimbeni, Goffredo Parise, Domenico Porzio, Corrado Stajano, Guido Vergani saranno spesso abili nel serbare, pure entro la visibilità "cartacea" degli incontri, la freschezza di una conversazione viva.

È possibile, così, circoscrivere quel che Montale, «uomo e poeta che dell'ambiguità controllata dalla ragione è stato sostenitore e maestro»,⁴⁹ ha disseminato qua e là, ripetendo, ma anche rettificando, episodi della sua vita; che significa muoversi su un terreno *naturaliter* accidentato quale «l'edificio della dispersa scrittura di sé, come occasionale e frammentato bilancio, che sconfinava nel resoconto memoriale».⁵⁰ La costruzione di un mito, non lesinando l'ausilio di abili depistaggi, attraversa e assume di volta in volta «modalità e forme di una articolatissima strategia della memoria».⁵¹ Tra lievi ritrosie, mezzi sorrisi di complicità, e con una divertita noncuranza, Montale consente rapidi sguardi al suo universo mosso dal pacato ritmo delle accensioni del ricordo, indica punti prospettici inconsueti, lasciando sempre larghi margini al dubbio, tra i miraggi e i possibili mascheramenti delle sue parole. Su alcuni motivi, egli ritorna costantemente aggiungendo ogni volta un tassello, a specificare, chiarire, sviluppare, a volte contraddire il proprio pensiero, con varianti spesso significative introdotte, nella forma più innocente di oscillazione, per così dire, fatalmente dal passare del tempo, senza dimenticare che l'umore e il sarcasmo possono prevalere sull'obiettività di alcune risposte. Quando parla di sé Montale coltiva il gusto di occultare, fingendo di chiarire, i suoi intenti e i suoi debiti; in alcuni casi diventa scorrevolissimo, bellamente reattivo con bizzze, rancori, beffe, derisioni, polemiche, sempre con sorridente eleganza; altre volte, può finalmente distendersi, divertirsi, contraddirsi, rovesciarsi, in una lieve patina di scettica ironia, e preservando sempre una zona d'imperscrutabilità. È un racconto continuamente tangenziale, mobilissimo nell'aprirsi a configurazioni, ironie, ammiccamenti, nel contempo saldamente dominato e tenuto in unità da una eleganza indefettibile, nonostante i molti sfaghi e le sprezzature di alcune risposte del poeta, mai

⁴⁹ Grignani 1998, 6.

⁵⁰ Guglielminetti 1998, 647-66, poi in Id. 2002, 194.

⁵¹ Contorbias 1996, 19-20.

involontariamente e inconsapevolmente prodigo. Non è soltanto un archivio nitido di incontri, memorie, autocommenti, ma una galleria di sotterranei echi interni che dagli *Ossi* attraversano *Le occasioni* e *La bufera* fino al rovesciamento dell'ispirazione lirica di tono volutamente basso, sopraggiunta già nei primissimi anni Sessanta (in anticipo rispetto alla neo-avanguardia), quando, lontana dal quietarsi alquanto, si declina nelle nuove altitudini prosastiche raggiunte dalle liriche più tarde, segnate da rinascenti sogni e parcelle di una biografia ripercorsa «senza nessuna nostalgia».⁵²

Sono presenze costanti e aghi magnetici della conversazione l'ironia, che può spesso esercitarsi sull'incauto dialogante, che ha talora il torto di dimenticare la declività con la quale il poeta rifugge la seduzione di ogni sindrome da piedistallo, e il pregio, talora il vezzo, dell'*understatement*, svagato ma vigile, divagatorio ma all'occorrenza implacabile e pronto alla definizione, al giudizio netto. Sullo sfondo, costante, il martellante diniego della trascendenza, in una sorta di viaggio del desiderio, che testimonia di una attrazione per la vita, sempre filtrata, se non vertiginosamente rivissuta attraverso il ricordo. Il poeta è portato così irrimediabilmente a scavare più a fondo la realtà, in una riappropriazione dell'esistenza, che non può essere respinta, sopita o sommersa, e che trova una transitoria forma, giammai un'effimera pace, soltanto nella coincidenza coattiva di verità e memoria, destinata quasi mai a collimare con diligente fedeltà alle proprie esperienze vissute e scientemente declinata perfino nel giro calendariale degli ultimi anni, sia pure come *Gloria delle vite inutili*.⁵³ La memoria labile e inafferrabile del poeta è soggetta alle manipolazioni del tempo e dell'uomo, ricettacolo non sempre domabile di travisamento, di reinterpretazione, di vitalità di refoli e di ricordi di un passato che, nella cenere della vecchiaia, neppure è auspicabile si possa «risuonare» daccapo, in edizione *ne varietur* e a consumazione, come un disco inciso una volta e per sempre.⁵⁴

Le conversazioni giornalistiche serbano una testimonianza non oleografica, nella loro policromia, della fervida alacrità connettiva del poeta, stimolata la memoria per strade frequentemente poco ortodosse, allorquando, a rompere cautele e indugi, sopravviene lo «scatto del ricordo».⁵⁵ Riassumere la galleria

⁵² *Luni e altro*, v. 11, in AV, 693. Premessa ineludibile a un avvicinamento dell'ultimo Montale il *Retroscena montaliano di «Altri versi»*, svelato da Bettarini 2005, 333-95.

⁵³ *Gloria delle vite inutili*, in OV, 816.

⁵⁴ *La casa delle due palme*, «Corriere d'informazione», 9-10 febbraio 1948, 3 (poi, sin dalla prima edizione di *Farfalla di Dinard*, Venezia, Neri Pozza, 1956, 44-48, e ora in PR, 37-42). E nella senile *Poiché la vita fugge...* (AV), vv. 28-33: «C'è chi dice che tutto ricomincia / eguale come copia ma non lo credo / neppure come augurio. L'hai creduto / anche tu? Non esiste a Cuma una sibilla / che lo sappia. E se fosse, nessuno / sarebbe così sciocco da darle ascolto».

⁵⁵ *Voce giunta con le folaghe* (B).

delle idee e delle parole è impossibile, si può semmai accennare a temi e motivi ricorrenti, tentando dalla somma e dall'incrocio di interpretazioni e autointerpretazioni, di biografia e autobiografia, di far emergere un ritratto per certi versi inedito, che si manifesta spiegateamente nelle risposte scritte (non di rado veri e propri autoritratti), ma non manca di evincersi quando è incastonato nei discorsi altrui.

La memoria del poeta è sempre viva, così come le parole, gli aneddoti, i pensieri, i ragionamenti, parchi e precisi, pur se protetti, e allontanati, da un proverbiale probabilismo. Alcune delle pagine migliori sono, non a caso, affidate a ricordi genovesi (la città natale rievocata nell'atmosfera indimenticabile delle «vene dei caruggi, il polipaio umano a cui si affaccia Jacopo Fiesco nell'ultimo atto del *Simon Boccanegra*»)⁵⁶ e alle Cinque Terre, al loro profumo di gioventù (in particolare, Monterosso, con le sue intermittenti aperture sul mare, gli scogli e gli orti delle scorribande giovanili), immagini rivissute sul filo evanescente di un ritorno sognato e impossibile («non sono tornato alla mia casa»)⁵⁷. Sono luoghi visitati con insistenza e costantemente evocati anche attraverso le domande degli intervistatori: seguirà il trasferimento a Firenze, in un contesto nutrito di cultura e misura, dove pure il paesaggio marino non si estinguerà nella vita intima del poeta, per riaffiorare in immagini frante, appena balenanti, *flashes* e squarci di un paesaggio perennemente in fuga. Le vertiginose irruzioni e reminiscenze di memorie liguri e genovesi intercedono a sgranare le linee di un destino delibato dal lettore nelle ricostruzioni del poeta, negli epigrammi salaci della sua conversazione, affidata a foglietti di taccuino o alla impalpabilità della parola pronunciata spesso sorridendo, a quattr'occhi con il giornalista di turno. Quanto mai avveduto, appare Montale, nel sorvolare con leggerezza e discrezione su alcuni episodi della vita, su alcune scelte, tutte circonfuse di rinunce e pertanto sottoposte a una più o meno calcolata strategia di occultamento: è quel che accade per l'itinerario degli studi di canto, declinato difformemente nella discontinua emersione officiata dalla memoria, nolente a ogni fondatezza biografica, elusa per nostalgia o rimpianto, in luogo di altre possibilità sovrapponibili.⁵⁸ E ancora non appaiono che discretissimi accenni, modulati costantemente

⁵⁶ Introduzione al volume *Atmosfera di Genova*, numero unico pubblicato in occasione del primo Salone Nautico di Genova, a cura dell'Ente Autonomo Fiera Internazionale di Genova, Genova, 1963; poi in SM I, 2548.

⁵⁷ La prosa inaugurale di *Fuori di casa* è intitolata *Le Cinque Terre*, con significativo riferimento autobiografico alla prima giovinezza. Pubblicata con il titolo *Gente vino e rocce delle Cinque Terre*, su «Il nuovo Corriere della Sera» del 27 ottobre 1946 fu inserita nella raccolta a partire dalla prima edizione per i tipi di Ricciardi nel 1969 (e nelle successive edizioni e ristampe); ora in PR, 233-37.

⁵⁸ Diversamente dalla *vulgata* perpetuata da Montale nel corso delle interviste, gli studi con il maestro Ernesto Sivori, intrapresi già un po' prima dei vent'anni, a partire dal 1915, subirono un'interruzione con l'arruolamento nella Prima guerra mondiale, e poi proseguirono, dopo l'in-

nell'esposizione di un non incontro, di lontananza e difformità di vocazione,⁵⁹ se non di disamore, alla ricostruzione di un percorso scolastico particolarmente sgradito, laddove il poeta preferirà piuttosto accreditare la variabile dell'apparato autodidatta. Un'antipatia che condusse il poeta a ignorare il diploma di ragioniere per tutta la vita e a dichiarare di non aver portato a termine gli studi per motivi di salute, perfino una volta tragiurato l'inoppugnabile *status* di poeta «pentalaureato»⁶⁰ (nel 1961 a Roma e Milano, nel '67 a Cambridge, nel '74 a Basilea, nel '76 a Nizza) e dopo il Premio Nobel (il 12 dicembre 1975):

Io fui l'unico della mia famiglia (una famiglia abbastanza numerosa) non avviato agli studi, diciamo così, superiori: si riteneva che non vi fossi idoneo. "Recuperai" una preparazione umanistica con l'aiuto di mia sorella, che era in grado di togliermi quel complesso d'inferiorità; ma vi riuscii con ritardo e con fatica.⁶¹

Una delle dislocazioni sospensive senz'altro più eloquenti coinvolge la partecipazione del poeta alla cruda, confusa e dilacerante esperienza della grande guerra.⁶² Montale disattende ogni accurata rievocazione, rarissime le tracce nella poesia, nulle persino nel diario giovanile, scritto tra il febbraio e l'agosto 1917, pubblicato postumo con il titolo *Quaderno genovese* (QG), dove il giovanissimo poeta annota frugalmente i primi passi della sua formazione culturale, in attesa di essere chiamato alle armi. Mentre i suoi fratelli sono già al fronte dal maggio 1915, Montale sarà dichiarato per tre volte "rivedibile": chiamato alle armi l'8 settembre 1917 presso il 23° Reggimento Fanteria (distaccamento di Oleggio), frequenterà, infine, un corso accelerato come allievo ufficiale nella Scuola d'Applicazione Fanteria di Parma e combatterà in Vallarsa nel 158° Reggimento Fanteria. Il poeta non parlerà volentieri della vita al fronte, «coraggio che ignora se stesso [...] in un uomo che pareva rivelare le qualità contrarie, e soprattutto repugnanza delle cose solenni, che la convenzione tratta con enfasi».⁶³ La memoria della guerra emerge – quando emerge – solo per frammenti e labili indizi:

termezzo bellico, nel cruciale triennio 1921-23, fino alla improvvisa morte del maestro, avvenuta il 23 luglio 1923.

⁵⁹ Nel giugno del 1915 ottenne la licenza di ragioniere all'Istituto Tecnico «Vittorio Emanuele II» di Largo Zecca. A Minna Cognetti Marianna scrive il 5 giugno 1915: «T'ho detto che Eugenio è ragioniere? È così seccato! Per farlo arrabbiare bisogna chiamarlo "ragioniere". Da piccolo non poteva applicarsi agli studi e così non gli abbiamo fatto fare gli studi classici perché sono lunghi e non si possono lasciare a mezzo. Ora gli si è svegliata la voglia d'imparare ed è malcontento di aver fatto le tecniche e l'istituto; ha un'antipatia speciale per la ragioneria. Tu lo sentissi sfogarsi! [...]: io la scuola di commercio non voglio e non posso farla» (QG, 205-06; poi riprodotto, senza l'apparato approntato dalla curatrice, in SM II, 1281-340).

⁶⁰ *Per album*, v. 3, in OV, 822.

⁶¹ Castellano 2019, 126, già in Ferrata 1961.

⁶² Sull'argomento si veda Nozzoli 2017, 432-55; ora in Nozzoli 2020, 3-28.

⁶³ Contini 1985, VII.

una frase interrotta, il balbettio di qualche verso, tessere di un mosaico che non si completa. Oppure non emerge affatto, rimane in una zona ancora remota e indicibile. Nondimeno, a volte, tra le innumerevoli gradazioni del silenzio, qualcosa sfugge ai lacci della memoria:

Perché non ha mai scritto sulla guerra?

Conosce La certosa di Parma, di Stendhal? Io ero un po' come Fabrizio, che si trova in mezzo a rumori, confusioni, fumo, gente che viene uccisa o fugge, e solo dopo si rende conto che ha partecipato alla battaglia di Waterloo. Io mi sono trovato in mezzo ad azioni belliche di quel genere lì. Se fossi dovuto andare con la baionetta innestata contro il nemico, sarei morto subito, perché non ero molto veloce nemmeno allora. Correvo piuttosto lentamente. Non avevo nessun odio contro il nemico, non potei uccidere né un uomo né un animale. Inoltre per la fanteria avevo un torace piccolissimo. Da allora sono un po' cresciuto, ma non era un torace, quello, con cui si possa andare in guerra. Tuttavia, stare a casa quando tutti i miei compagni andavano in guerra mi pareva una cosa da non farsi. Immagino fosse romanticismo. Così quando ho sentito che richiedevano due ufficiali per il fronte di Vallarsa, sono andato volontario con un certo Cervasco, un giovane avvocato che poi è morto nel corso di un'azione. Mi hanno fatto abile in fanteria per errore. Fui fortunato di andare in montagna, perché, anche se oggi la guerra è molto diversa, a quei tempi, sotto il generale Cadorna, nelle pianure, era una cosa bestiale. Uomo contro uomo. Il vero combattimento all'arma bianca.

Infatti, mi ha fatto una certa impressione che, tolti un paio di accenni, lei non parli mai della guerra nella sua poesia.

Ma perché il vero combattimento all'arma bianca io non l'ho mai visto. Ho visto così un po' da sonnambulo che esistevano delle cose strane intorno a me, ma i nemici erano dall'altra parte della valle. Sparavano delle cannonate, e noi sparavamo delle cannonate a loro. Non c'era contatto diretto col nemico. Ma sì, ho fatto anche due o tre prigionieri, ma erano persone che mi venivano incontro stringendomi la mano. Poi ho fatto solo il '17 e il '18. Non è che abbia fatto quattro anni di guerra. Sarei morto molte volte. Questa è la ragione per cui ci sono poche tracce della guerra nella mia poesia. Ci sono stati 600.000 morti. Nella seconda guerra il numero dei morti è stato molto minore. A dire il vero l'Italia è entrata nella seconda guerra mondiale con poco onore. La mia invece è stata una guerra vista un po' col cannocchiale. Le azioni cruente le hanno fatte gli Arditi, che poi sono diventati i primi fascisti. Loro erano pagati meglio. Il bollettino non dava mai notizie delle perdite, solo delle vittorie. Cadorna aveva bisogno di una vittoria, sia pure parziale, tutti i giorni. Era innamorato del suo bollettino di guerra. Era la sua poesia, quella. Quindi hanno spacciato 600.000 uomini, i migliori, senza dubbio i migliori. Perché Cadorna li mandava a con-

quistare una cima quando non era necessario. Poi i soldati venivano ritirati, o mandati via a cannonate dagli austriaci, e quando la radio annunciava l'occupazione della cima, essa era già stata perduta di nuovo.⁶⁴

Il precipizio del ricordo coarta il poeta a riavvicinare con la massima cautela un luogo sorvegliato, altamente sorvegliato della sua memoria, talmente immerso nella propria vita da costringere alla fedeltà, come una parola d'onore.⁶⁵ Del resto, dopo la guerra niente sarà più come prima e il fenomeno strettamente bellico entra in poesia solo per essere negato, sopraffatto, come nella breve, incantata immensità di Valmorbia, rievocazione datata 11 luglio 1924, unica poesia del primo libro che affronti il tema dell'esperienza sul fronte.⁶⁶ Non può sfuggire la preterintenzionale contiguità con l'unica rievocazione, finalmente distesa, eppure rotta da continue titubanze e dubbi sull'efficacia del ricordo, consegnata a Manlio Cancogni e apparsa sulla «Fiera letteraria» il 7 novembre 1968, a ripercorrere i paesi veneti della guerra, Anghebeni e Cumerlotti, fino a Schio e Lanzo Torinese, e poi Valmorbia e Kienz, in un'atmosfera di «oblio del mondo»:

Ora dovrei parlare della battaglia finale, di Vittorio Veneto, ma per me i ricordi più indimenticabili sono quelli di certe notti, nella buona stagione, che passavo sdraiato sull'ingresso della mia grotta. Con la luna sembrava che la valle salpasse. In basso sentivo il Leno che mormorava, roco. Sboccia un razzo, lacrimava nell'aria. Udivo un trepestio insolito, un odore acre mi pizzicava il naso: erano delle volpi venute a farci visita; così, senza accorgersene, si arrivava all'alba.⁶⁷

Il poeta sfoglia una sorta di album dove il passato sembra vivere d'una vita propria, nella rivendicazione di una irriducibile «inappartenza», che traspone

⁶⁴ Così in uno dei rari passaggi significativi della lunga intervista curata da Deگو 1985, xx. L'intervista era già stata pubblicata con il titolo *The Wooden Bulldog, an interview with Eugenio Montale*, «London Magazine», XIII, 2, new series, June-July 1973, 5-28, mentre due versioni scorciate erano apparse con il titolo *Montale esplosivo*, «La Fiera letteraria», LI, 16, 20 aprile 1975, 3-8, e *Miracolo a San Siro*, «Panorama», 20 ottobre 1985, 143 e 145.

⁶⁵ *L'onore* (Q), vv. 22-31: «Il fatto è / che l'onore ci appare quando è impossibile, / quando somiglia come due gocce d'acqua / al suo gemello, la vergogna. Un lampo / tra due confini non territoriali, / una luce che abbuia tutto il resto / questo è l'onore che non abbiamo avuto / perché la luce non è fatta solo / per gli occhi. È questo il mio ricordo, il solo / che nasce su un confine e non lo supera».

⁶⁶ Non ignoro le balenanti rammemorazioni della vita al fronte destinate, nell'orbita delle *Occasioni*, ai due *Mottetti*, *Brina sui vetri; uniti...* e *Lontano, ero con te quando tuo padre...* (rispettivamente, in OV, 135 e 136 (*Varianti e autocommenti*, 904 e 904-08), né il celebre autocommento al quarto mottetto, nel quale il poeta ripensa il passato in Vallarsa, a Cumerlotti, a Anghèbeni, sotto il monte Corvo, come già inconsapevolmente assistito e guidato dalla stella di Clizia (*Due sciacalli al guinzaglio*, in «Il nuovo Corriere della Sera», 16 febbraio 1950; poi in SP, pp. 84-87, e ora, nella sottosezione *Sulla propria lirica*, di SM II, 1489-93).

⁶⁷ Castellano 2019, 361, già in Cancogni 1968, 8 e SM II, 1560-61.

sul piano della riflessione civile la percezione di una propria innata «disarmonia» rispetto al mondo circostante:

La mia generazione fu distrutta dalla prima guerra mondiale. Io sono un superstite, uno di quelli che non ci hanno lasciato la pelle. La mia generazione si affacciava su un mondo in trasformazione, sentiva di non poggiare i piedi sul sicuro. Non sapeva dove sarebbe andata a finire. Sapeva soltanto ciò che non voleva. Non voleva retorica, non voleva contraffazione, non voleva contrabbandi, non voleva falsificazioni. Era il rifiuto di un'arte poetica che consideravamo superata.⁶⁸

«Se la vita è un labirinto, sono passato in mezzo a innumerevoli interstizi senza riportare gravi danni, non so se per abilità, forse per caso», soggiungerà Montale, in un colloquio firmato da Enzo Biagi,⁶⁹ appellandosi alle cautele del caso. Ad esso corrisponde quella presunta strategia dell'«imboscamento», alla quale il poeta accenna ripetutamente, definendosi come «a man who has always tried to move through the history of his times in a clandestine way»:⁷⁰

Poco fa lei ha accennato alla società che non comprende e non ama. Qual è il suo consiglio di uomo libero per difendersene?

Potrebbe essere questo, indipendentemente da ogni soluzione individuale che uno può sempre trovarsi da solo, accettate il vostro tempo, ma prendetelo con le molle, non siatene vittime. Cercate di conservare la decenza, le regole della carità, l'amore, che è la più grande forza della vita. Ma che cosa dico, io non sono un guidatore di masse. Ho sempre sfuggito gli ingranaggi, mi sono sempre un po' imboscato. Quando mi si rimprovera il "non impegno" mi vien da ridere: sarebbe come contestare al grillo di non essere una lucertola.⁷¹

È inequivocamente documentata, anche nella facondia del salace conversatore e nei lampi improvvisi di una graffiante sentenziosità, la centralità della stagione fiorentina («Il periodo di Firenze è stato il più bello della mia vita»),⁷² non di rado innovativa rispetto alla iconografia vulgata del poeta. Montale tesse lentamente una tela di analisi minute dei fatti interiori e interpersonali che svolgono la trama degli indimenticati anni fiorentini: all'inizio di febbraio del '27 l'arrivo in città e l'alloggio nell'insospitale pensione Colombini di Via del Pratellino, l'avventura impiegatizia presso la casa editrice Bemporad a seicento lire al mese; la *couche* solariana (Alessandro Bonsanti, Alberto Carocci, Raffaello

⁶⁸ Castellano 2019, 1045, già in Sebastiani 1996, 55-72.

⁶⁹ Castellano 2019, 561, già in Biagi 1973, 3.

⁷⁰ Nella prefazione all'edizione inglese di *Farfalla di Dinard*, translated by Ghan Shyam Singh, London, London Magazine Editions, 1970 (ora in SM II, 1499-451).

⁷¹ Castellano 2019, 204, già in Stajano 1964, 24-26 e SM II, 1634-41.

⁷² Castellano 2019, 1031, già in Romero 1996, 201-10.

Franchi, Arturo Loria, Corrado Pavolini) e la nascita quasi spontanea, “per auto-genesi”, di «Solaria»; le Giubbe Rosse; il decennio passato al Vieusseux (marzo 1929-dicembre 1938), centrale nella vita del poeta.

Seguiranno gli anni laceranti della penombra, di una vita vissuta ai margini per evadere la tirannia, sino all’abbandono dell’isolamento durante il periodo bellico e, dopo la Liberazione, all’impegno civile, che riaffiora con precisa riconoscibilità nella sua opera, culminato durante la breve ma tutt’altro che effimera stagione “pazzista”,⁷³ che attende ancora di essere compiutamente raccontata e riletta senza reticenze sullo sfondo di una città – ancora Firenze – tragicamente segnata dai lutti e dagli orrori della guerra, alla luce di nuovi importanti documenti riemersi negli anni più recenti.⁷⁴ Il poeta ricapitola più volte efficacemente la coerenza di scelte inequivoche e mai tardive perseguite con insolita fermezza:

Io sono stato impegnato non tanto come poeta quanto come uomo. Nella mia prima gioventù ero impegnato nel senso che rifiutavo il fascismo. Naturalmente, siccome non sono un eroe, non è che abbia lanciato bombe contro i fascisti o che sia fuggito all’estero o che abbia congiurato o che abbia creato dei movimenti resistenziali come avrebbe fatto forse il mio amico Gobetti. La mia resistenza era piuttosto passiva, si limitava a stare in disparte, a non aderire a manifestazioni fasciste. Si è limitata a firmare nel ’25 il manifesto Croce. Dopo la Liberazione appartenni anch’io a un partito politico, il Partito d’Azione, uscendone però con altrettanta rapidità perché mi parve che, in genere, gli uomini che vi appartenevano avessero una specie di “digiuno” politico che avevano trascorso. Volevano investirlo in una ulteriore carriera, sia pure politica, rispettabilissima. Volevano, dalla loro vita, una specie di risarcimento che poi si doveva mutare in una carriera, in un aperto riconoscimento: tutto questo naturalmente era contrario alle mie aspirazioni, ai miei sentimenti. Quindi, la mia vita diciamo politica finì subito, finì dopo un paio d’anni. Ne restano tracce particolarmente nella *Bufera*, nella *Primavera hitleriana*, ma anche in altri luoghi. Per esempio, io non sono affatto anticlericale, tutt’altro, sono rispettoso di tutte le chiese e naturalmente le chiese cristiane, ma nella poesia *Le processioni del 1949* presi posizione contro le processioni mariane che si stavano organizzando su scala nazionale. Non si poteva uscire di casa senza incontrare delle turbe salmodianti e il personaggio femminile della poesia scaccia con un gesto della mano queste zanzare, le spinge. L’accenno politico è, se vogliamo, sottilissimo, ma c’è e

⁷³ Il 29 maggio 1945 Montale invia a Gianfranco Contini una lettera già corrosa da un giudizio lontano da ogni tono esultante, tuttavia, ancora immerso negli anni della grande speranza e della mirabile collaborazione alla «Nazione del Popolo»: «Appartieni a qualche partito? Io sono “pazzista”, malgrado la noia dei molti cattedratici che sono finiti là dentro, ma almeno qui è l’unico partito scarso di fascisti», (LET, 96).

⁷⁴ Mi riferisco, in particolare, a tre interventi montaliani non segnalati nei «Meridiani», riportati alla luce da Franco Contorbia, esibiti nel corso di un’importante mostra promossa dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (16 novembre–31 dicembre 2010), ora Contorbia 2010.

si potrebbe trovarne anche in altre poesie. C'è più esplicito nel *Sogno del prigioniero*. «Questo prigioniero – mi hanno chiesto – è un prigioniero politico, è un prigioniero della condizione umana, cioè un prigioniero esistenziale, prigioniero per il fatto che è nato e sente la vita come una reclusione, come una prigionia?». L'unica risposta possibile è che è l'uno e l'altro. Si potrebbe anche interpretarlo in un senso univoco, ma perderebbe molto della sua efficacia. Di qui la necessità per il poeta moderno, in certi casi, di una qualche ambiguità.⁷⁵

Molti anni dopo Montale ricorderà quell'esperienza come un fallimento, confessando di volta in volta agli intervistatori che il Partito d'Azione «era un partito di quattro gatti, e tutti aspiravano a diventare deputati»⁷⁶ o, ancora più duramente, che l'esperienza era stata orribile, soprattutto a causa degli «uomini ambiziosi, arrivisti, senza carità» che sembravano prevalere sul resto:

Nel 1945 come immaginavi il futuro del nostro Paese?

Ebbi un quarto d'ora di impegno politico e mi iscrissi al Partito d'Azione, ma vidi faccende abbastanza strane, personaggi di vastissima cultura e di forte onestà, come Calamandrei, abbindolati da individui che gli erano molto inferiori. Allora mi dimisi, e sono rimasto privo di tessera.⁷⁷

Così come nell'epoca successiva, mutata dall'imporsi della civiltà di massa, il poeta maturerà una forma di resistenza al tempo declinata come un problema di buon costume, di «decenza», in virtù di una scelta etica di fedeltà a se stessi, un costante invito a «essere sempre tra i primi e *sapere*, [...] anche se il perché della rappresentazione ci sfugge»,⁷⁸ a collocarsi ai margini delle reti della storia, fuori dall'*ἀγορά*, pur tra irreparabili smagliature e una labilità inflitta dal trascorrere degli anni. A qualcosa, vivendo, si partecipa anche senza volere, sembra voler dire Montale, all'interno di una certezza lungamente e gelosamente custodita, sulla quale egli ha giocato l'intera sua esistenza e il proprio destino di poeta, che prende le mosse da una formalizzazione simbolica della vita costantemente ricercata:

Qualcuno ha usato per me la parola disadattato. È difficile chiarire quali componenti ideologiche e filosofiche in me entrano in contatto con il tempo presente. Sono stato poco adattato sino dall'infanzia. Uno dei miei primi critici parlò di

⁷⁵ Castellano 2019, 1051, già in Sebastiani 1996, 55-72.

⁷⁶ Rossi 1962, 8; poi, con il titolo *Queste le ragioni del mio lungo silenzio. Dialogo con E. M.*, in SP, 592-99, e in SM II, 1630; ora in Castellano 2019, 164.

⁷⁷ Biagi 1974, 3; poi in *Italia*, Milano, Rizzoli, 1975, 282-86, e in *Testimone del tempo*, nuova edizione, Milano, Rizzoli, 1980, 9-15; ora in Castellano 2019, 676.

⁷⁸ *Visite*, in «Lettere d'oggi», V, 3-4, marzo-aprile 1943, 3-4; poi, con il titolo *Visita a Fadin*, in *Finisterre*, Firenze, Barbèra, 1945, 55-57, e in *La bufera e altro*, Venezia, Neri Pozza, 1956, 53-54; ora in OV, 217 (*Varianti e autocommenti*, 956-57).

un *minimum* di tollerabilità della vita. Non so se questa formula sia del tutto giusta, perché in realtà vivo anche con piacere. Ogni tanto, non ogni giorno. Quello che mi offende, che mi rende perplesso? Ho assistito nella mia vita a un continuo crollo di valori. Ma non ho visto sorgere qualcosa di nuovo. Il mondo sembra reggersi per inerzia, come un proiettile lanciato in un'aria senza forza di gravità.⁷⁹

Chiamato a rispondere sul «rapporto necessario tra poesia e società», in una conversazione con Bruno Rossi nel giugno 1962, il poeta chiarisce in questi termini la propria idea di «impegno»:

Ci può essere il poeta civile, sociale. Il poeta che canta Marx, che canta il socialismo. Neruda ha scritto un canto a Stalin. Io non saprei negare al poeta di fare questo. Ma non saprei nemmeno negargli il diritto di fare il contrario. Leopardi non si è occupato dei problemi politici del suo tempo. E non si dica che ha scritto la canzone *All'Italia* invocando la libertà. Questo era il meno che si potesse fare. Non c'è quindi quest'obbligo dell'*engagement* politico. L'*engagement* morale, sì. Perché allora è una presa di posizione verso l'umanità intera, verso il mondo. È la ricerca della ragione di vivere. Ma il poeta non se la propone nemmeno, altrimenti non è neppure un poeta.⁸⁰

Poesia è libertà, in un cifrario che trae alimento dall'«inappartenenza», nei «ciechi tempi»⁸¹ della dittatura e delle persecuzioni razziali, come in quelli della società di massa, della «decozione / di tutto in tutti».⁸² È la stagione delle grandi interviste degli anni Sessanta e Settanta, in grado di restituire ancora oggi la disillusione ironica e l'amara indignazione del vecchio poeta nel confronto con un presente asserragliato da controversie ideologiche. Eppure nella stagione più intensa e estrema del dialogo di Montale con i suoi intervistatori, egli non cessa di consegnare un invito alla speranza, senza mai smarrire il *thàuma*, la capacità di illudersi e di meravigliarsi,⁸³ come nel leggero epigramma *p[our] p[rendre] c[ongé]*, «una dichiarazione d'amore alla vita».⁸⁴

Le interviste permettono di risalire lungo un itinerario esistenziale scandito dal succedersi di eventi storici e politici, di esperienze traumatiche e lacerazioni

⁷⁹ Castellano 2019, 751, già in Vergani 1975, 48-50.

⁸⁰ Rossi 1962, 8; poi, con il titolo *Queste le ragioni del mio lungo silenzio. Dialogo con E. M.*, in SP, 592-99, e in SM II, 1622-30; ora in Castellano 2019, 160.

⁸¹ *A Liuba che parte* (OC), v. 7.

⁸² *Il frullato* (D), vv. 13-14.

⁸³ Nel corso di un dialogo con Staglieno 1975, 78-80; ora in Castellano 2019, 697-701: 701): «Le ho già detto che non sono pessimista, del tutto pessimista. Forse è anche vero che viviamo in un tempo che è assieme senza sorprese e capace di offrire tutte le sorprese possibili (il mondo ha, a volte, anche una sua razionalità). In fondo il poeta, lo disse Platone, proprio in questo si differenzia dall'uomo comune: per il *thàuma*, per la capacità di illudersi e di meravigliarsi, sempre».

⁸⁴ Castellano 2019, pp. 569-573: 572, già in Cantini 1973, 118-122, 124, 126.

insanabili, che hanno mutato il senso stesso della vita dell'Italia nel corso del Novecento: il poeta segue l'evoluzione del secolo scorso con una compostezza che accompagna costantemente una insanabile refrattarietà al suo tempo. Emerge immutato il netto motivo del distacco dalla cultura di massa, già dominante nel coevo *Auto da fé*: di fronte alla «massiccia produzione di versi» del dopoguerra Montale avverte come «alquanto intollerabile il nome di poeta» e offre l'esempio folgorante di una testimonianza necessaria a evitare fraintendimenti e patenti non ricercate («l'arte non si fa con le opinioni...»), lasciando continuamente trapelare una concezione non progressiva dell'«Universo» spinta sino alla possibilità che «il mondo non esista».⁸⁵ Le domande esigono risposte che toccano il poeta da vicino: l'esperienza umana fra le due guerre, «la situazione della poesia italiana contemporanea rispetto alle altre poesie straniere», la drammatica verità che sottrae il poeta dal destino degli altri («fascismo e guerra dettero al mio isolamento quell'alibi di cui esso aveva forse bisogno»). Sarà soprattutto il tono delle conversazioni ultime nelle quali si diffonde una forma di resistenza passiva, di impotenza, di stoicismo ostile a ogni mitologia ottimistica e edificante. Il poeta persegue con ostinazione razionale l'intento di scoprire il punto di rottura sul quale l'universo, «il nostro mondo» che pare «reggersi appena»,⁸⁶ crolla in cenere:

Molte di queste poesie inedite, che per noi lettori rappresentano la parte più avvincente del volume, dimostrano che lei non ha smesso d'interrogarsi sui grandi temi dell'esistenza...

Forse lo faccio perché può darsi che non esista nemmeno la vita: che la vita sia un sogno, un'ipotesi, una finzione. Viviamo come se tutto ciò che sta attorno non sia la realtà o che esista una realtà diversa di cui non ci accorgiamo. La nostra esistenza è un'ipotesi con un certo grado di probabilità, ma non bisogna esagerare.⁸⁷

Così, pure entro lo spazio effimero della conversazione giornalistica, Montale ribadisce la necessità di una struttura in chiave annodata a fatti privati, a tramandi letterari, in ossequio a quell'europismo culturale, consapevolmente coltivato dal poeta, che diviene, dapprima, una plausibile via d'uscita dal nulla che culmina nelle grandi canzoni allegoriche de *La bufera*, interamente giocate su di uno scatto atteso e impossibile, per poi precludere alle nuove modulazioni che regoleranno, nelle ultime liriche, la fine dell'inganno, quasi una silenziosa esplosione cosmica che rivela la crisi dei fondamenti, l'essenza illusoria dei fe-

⁸⁵ Camon 1965, 77-84 (seconda edizione: Milano, Garzanti, 1982, 23-28); poi, con il titolo *Il mestiere di poeta*, in SM II, 1647; ora in Castellano 2019, 234-35.

⁸⁶ *Debole sistro al vento...* (OV), vv. 7-8.

⁸⁷ Castellano 2019, 961, già in Nascimbeni 1981, 164-67.

nomeni. Le numerose domande dei giornalisti sembrano sommuovere i fondali della memoria montaliana: così, in un continuo sbirciare quasi di sfuggita la propria vita, il poeta fornisce non di rado informazioni importanti, che paiono insinuarsi tra interstizi e parentesi, a suggerire una vertigine di inedite tangenze con i temi e i miti della poesia e della prosa.

Riferimenti bibliografici

- Bettarini 2005 = R.B., *Retrosceca montaliano di «Altri versi»*, «Studi di filologia italiana», LXIII, pp. 333-395; ora in Ead. *Scritti montaliani*, a cura di A. Panche-ri, introduzione di C. Segre, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 175-244.
- Biagi 1973 = E. B., *Dicono di lei, Montale*, «La Stampa», 24 febbraio; poi, con il titolo *Montale*, in *Dicono di Lei*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1974, pp. 17-134 (nuova edizione: *Dicono di Lei*, introduzione di A. Ronchey, Milano, Rizzoli, 1978, pp. 186-193); ora in Castellano 2019, pp. 560-564.
- Biagi 1974 = E.B., *Per Montale l'Italia è triste*, «Corriere della Sera», 29 dicembre, p. 3; poi in *Italia*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 282-286, e in *Testimone del tempo*, nuova edizione, Milano, Rizzoli, 1980, pp. 9-15; ora in Castellano 2019, pp. 675-679.
- Bonora 1983 = E.B., *Conversando con Montale*, Milano, Rizzoli.
- Camon 1965 = F.C., *Eugenio Montale*, in *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, pp. 77-84 (seconda edizione: Milano, Garzanti, 1982, pp. 23-28); poi, con il titolo *Il mestiere di poeta*, in SM II, pp. 1642-1648; ora in Castellano 2019, pp. 230-235.
- Cancogni 1968 = M.C. *Bello sì ma dopo?*, «La Fiera letteraria», XLIII, 45, 7 novembre, pp. 6-9; poi in SM II, pp. 1559-1564; ora in Castellano 2019, pp. 360-363.
- Cantini 1973 = R.C., *Giorno dopo giorno il nuovo Montale*, «Epoca», XXIV, 1176, 15 aprile, pp. 118-122, 124, 126; ora in Castellano 2019, pp. 569-573.
- Castellano 2019 = F.C. (a cura di), *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Cavallari 1957 = A.C., *Montale. Bussiamo all'uscio di casa dei nostri scrittori*, «Corriere d'informazione», 29-30 novembre, p. 3; poi in Castellano 2019, pp. 83-87.
- Contini 1985 = G.C., *Istantanee montaliane*, in Contorbia 1985, pp. Xx.
- Contorbia 1985 = F.C. (a cura di), *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, introduzione di G. Contini, Genova, Librex (seconda edizione, Milano, Librex-Mondadori, 1996).
- Contorbia 1996 = F.C., *Montale, Toscanini e il Gigante di Monterosso*, «Risorse», X, 1-2, pp. 19-27; in appendice, un articolo di G. Civinini, *Il «Gigante» di Monterosso al mare*, pp. 28-30); poi in *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi*

- montaliani*, Bologna, Pendragon, 1999, pp. 113-127.
- Contorbias 2010 = F.C. (mostra a catalogo a cura di), *Giornali e riviste a Firenze 1943-1946*, Firenze, Polistampa.
- Dego 1985 = G.D., *Il bulldog di legno. Intervista di Giuliano Dego a Eugenio Montale*, Roma, Editori Riuniti.
- Greco 1980 = L.G., *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice (nuova edizione accresciuta 1990).
- Ferrata 1961 = *La mia vita e la mia poesia. Eugenio Montale*. Conversazioni radiofoniche con G. Ferrata, trasmesse in due puntate, rispettivamente il 31 ottobre e il 7 novembre 1961, sul programma nazionale di Radio Uno (poi con il titolo *Biografie al microfono*, in SM II, pp. 1611-1621); ora in Castellano 2019, pp. 126-132.
- Grieco 1971 = G.G., *Un poeta, oggi*, «Gioia», XXXIV, 12, 21 marzo, p. 12; poi in Castellano 2019, pp. 472-474.
- Grignani 1998 = M.A.G., *Premessa*, in *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, pp. 5-6.
- Guglielminetti 1998 = M.G., *L'io delle interviste*, in *Il secolo di Montale, Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, il Mulino, pp. 647-666; poi, con il titolo *Eugenio Montale*, in *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 181-200.
- Lejeune 1975 = P.L., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Lejeune 1980 = P.L., *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil.
- Lejeune 2005 = P.L., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil.
- Mengaldo 1995 = P.V.M., *L'opera in versi di Eugenio Montale*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, *Le Opere*, vol. IV (*Il Novecento*), t. I (*L'età della crisi*), pp. 623-668; poi in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 66-120.
- Nascimbeni 1969 = G.N. *Eugenio Montale*, Milano, Longanesi; la terza edizione, in versione aggiornata e accresciuta, *Montale: biografia di un «poeta a vita»*, Milano, Longanesi, 1975; e, infine, la quarta: *Montale. Biografia di un poeta*, Milano, Longanesi, 1986.
- Nascimbeni 1981 = G.N., *Incontro con Montale*, «Nuova Antologia», CXVI, 2137, gennaio-marzo, pp. 164-167; ora in Castellano 2019, pp. 960-962.
- Nozzoli 2017 = A.N., *Montale e la guerra rimossa*, in *In trincea. Gli scrittori alla Grande Guerra*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze, 22, 23, 24 ottobre 2015, a cura di S. Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, pp. 432-455; ora in Nozzoli 2020, pp. 3-28.

- Nozzoli 2020 = A.N., *La ragione e il sogno. Su Montale in versi e in prosa*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Porzio 1976 = D.P., *Con Montale a Stoccolma. Diario di Svezia, con un prologo a Milano e sedici fotografie dell'autore*, Ferro, Milano.
- Romero 1996 = E.R., *Cuore scordato strumento: incontro con Eugenio Montale*, trascrizione a cura di M. G. Rabiolo, «Nuova Antologia», 2199, luglio-settembre, pp. 201-210; ora in Castellano 2019, pp. 1029-1036.
- Rossi 1962 = B.R., *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, «Settimo Giorno», XV, 23, 5 giugno, p. 8; poi, con il titolo *Queste le ragioni del mio lungo silenzio. Dialogo con E. M.*, in SP, pp. 592-599, e in SM II, pp. 1622-1630; ora in Castellano 2019, pp. 159-164.
- Sebastiani 1996 = G.S., *Perché voi mi dite: poeta?*, «Leggere», IX, 85, novembre, pp. 55-72; ora in Castellano 2019, pp. 1037-1060.
- Staglieno 1975 = M.S., *Incontro con Montale. E lasciatemi meravigliare...*, «Il Settimanale», II, 18, 3 maggio, pp. 78-80; ora in Castellano 2019, pp. 697-701.
- Stajano 1964 = C.S., *Il profeta dell'Apocalisse*, «Tempo», 6, 8 febbraio, pp.24-26; poi in SM II, pp. 1634-1641; ora in Castellano 2019, pp. 203-208.
- Vergani 1975 = G.V., *Giornalista senza snobismo*, «Il Mondo», XXVII, 45, 6 novembre, pp. 48-50; ora in Castellano 2019, pp. 750-753.

Indice dei nomi

- Abbiati, Franco 51n, 60n
Afeltra, Gaetano 52-53
Agosti, Stefano 67
Alain (Émile-Auguste Chartier) 87
Alighieri, Dante 19n, 70, 72, 77
Apelle 109n
Arrigoni degli Oddi, Ettore 95
Aspesi, Natalia 132
Auden, Wystan Hugh 71, 75-77
Balbo, Italo 116
Baldini, Gabriele 75
Bargellini, Piero 101n
Barile, Angelo 111-112, 114 e n
Barile, Laura 51 e n, 54-55, 58 e n, 60-61
Barthes, Roland 83 e n
Bassani, Giorgio 127
Battocletti, Cristina 95n
Baudelaire, Charles 16-18
Bazlen, Roberto 9, 95-96, 109, 113
Bellomo, Leonardo 9, 66, 109-110, 116n, 118n
Bécquer, Gustavo Adolfo 36
Bellantoni, Giuseppe 61
Berardinelli, Alfonso 88 e n
Bergamini, Alberto 127
Bergson, Henri-Louis 85
Bettarini, Rosanna 15n, 110n, 113n, 116 e n, 118n, 133n
Beverini, Adriana 54n
Biagi, Enzo 132, 138 e n, 140n
Bianchi, Guglielmo 117
Blasucci, Luigi 16n, 21n, 40 e n
Bocca, Giorgio 132
Boccardo, Giovanni Battista 108n
Boine, Giovanni 89n
Bongi, Beppe 74
Bonora, Ettore 128n
Bonsanti, Alessandro 138
Boragina, Piero 52n, 122n
Borsa, Mario 52-53
Bozzola, Sergio 28n, 46 e n
Brandeis, Irma 8, 100-101, 108-116, 118-120, 122-123
Brettoni, Augusta 34n
Brocchi, Virgilio 101
Browning, Robert 17n, 93
Cadorna, Luigi 136-137
Calamandrei, Piero 140
Calogero, Lorenzo 66, 73
Calvino, Italo 127
Camon, Ferdinando 142n
Campa, Riccardo 130n
Campana, Dino 15 e n, 18, 20, 71, 78-79
Campeggiani, Ida 9, 15n, 35n, 42n, 44n, 46n, 48n, 65, 72n, 87n
Cancogni, Manlio 132, 137 e n
Cantini, Roberto 141n
Capasso, Aldo 111, 121
Caproni, Giorgio 127
Cardarelli, Vincenzo 78
Cardilli, Lorenzo 27n
Carducci, Giosuè 70-71
Carocci, Alberto 138
Carpi, Umberto 66n
Casadei, Alberto 85n
Castellana, Riccardo 74n
Castellano, Francesca 9, 55n, 58n, 128n, 130-131, 135n, 137-138, 140-142
Cavalcanti, Guido 77
Cavallari, Alberto 131-132

- Cecchi, Emilio 9, 20, 25n, 76n, 84, 87-96
 Cederna, Camilla 132
 Cendrars, Blaise 59, 70, 73
 Char, René 14 e n, 18, 71, 77, 79
 Chlebnikov, Victor Vladimirovič 67
 Ciccuto, Marcello 79n
 Cima, Annalisa 71n
 Cima, Flavia 54n
 Claudel, Paul 83
 Cognetti, Minna 135n
 Coleridge, Samuel Taylor 18
 Colussi, Davide 75n
 Contini, Gianfranco 8-9, 13, 15n, 20-21, 23-29, 35n, 43n, 71, 86n, 89n, 92-93, 107-108, 116, 121, 124 e n, 135n, 139n
 Contorbia, Franco 52 e n, 117n, 132n, 139n
 Crocco, Claudia 14n
 Croce, Benedetto 20, 25, 27, 73, 75 e n, 84-85, 87n, 89 e n, 91 e n, 139
 D'Alessandro, Francesca 87n
 D'Annunzio, Gabriele 16n, 22, 127
 Da Ponte, Lorenzo 71
 De Angelis, Nazzareno 61
 de Banville, Théodore 72
 De Chirico, Giorgio 71
 De Libero, Libero 47
 De Pisis, Filippo 71, 77
 de Rogatis, Tiziana 17n, 21n, 87n
 De Sanctis, Francesco 85
 Debenedetti, Giacomo 87-89
 Dego, Giuliano 137n
 Del Puppo, Alessandro 79n
 Denis, Maurice 71
 Dickinson, Emily 68, 70-71, 73
 Dionisotti, Carlo 89n
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 16
 Du Bos, Charles 84 e n, 87, 92
 Dufy, Raoul 71
 Einaudi, Giulio 124
 Eliot, Thomas Stearns 17, 67, 70, 74-76, 80, 84, 87, 93, 108n
 Emanuel, Guglielmo 53
 Emanuelli, Enrico 132
 Fadin, Sergio 34, 36
 Fattori, Giovanni 71
 Fenoglio, Chiara 9, 15 e n, 66n, 76n, 84n
 Ferrata, Giansiro 135n
 Ficara, Giorgio 94n
 Fiesco, Jacopo 134
 Fiume, Salvatore 60
 Flora, Francesco 131
 Fortini, Franco 127
 Foscolo, Ugo 85n, 93, 95
 Franchi, Raffaello 139
 Frank, Nino 120-121
 Frénaud, André 79
 Freud, Sigmund 85
 Frigerio, Mario 60
 Furst, Henry 56-57
 Gadda, Carlo Emilio 127
 Gagliardi, Cecilia 61
 Galeffi, Carlo 61
 Garbo, Greta 121-122
 Gargiulo, Alfredo 9, 13-16, 18, 20-26, 28-29
 Gavazzeni, Franco 86n
 Gelli, Piero 54n
 Genette, Gérard 127
 Getto, Giovanni 94 e n
 Ghilardi, Margherita 88
 Giannangeli, Ottaviano 44n
 Gigliucci, Roberto 17n
 Gioanola, Elio 109n, 119n
 Giorgio VI re di Gran Bretagna e Irlanda 85
 Giotti, Virgilio 76, 78
 Gobetti, Piero 89n, 139
 Gorni, Guglielmo 76n
 Govoni, Corrado 72-73, 76, 80
 Gozzano, Guido 71-73, 78, 80
 Grande, Adriano 71, 78
 Greco, Lorenzo 84n, 92n, 129n
 Grieco, Giuseppe 130 e n
 Grignani, Maria Antonietta 39 e n, 46-48, 84-85, 108n, 117-118, 132n
 Guarnieri, Ennio 101n
 Guarnieri, Silvio 84, 92n, 121, 129n

- Guerrieri Corazzol, Adriana 54n
 Guglielminetti, Marziano 128 e n, 132n
 Hardy, Thomas 74
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 107
 Hemingway, Ernest 116
 Hopkins, Gerard Manley 70, 74
 Ioli, Giovanna 56n
 Iovino, Roberto 86n
 Isella, Dante 43n, 100 e n
 James, Henry 96
 Jankélévitch, Vladimir 110n
 Joyce, James 15, 17, 70
 Kafka, Franz 48
 Laforgue, Jules 17
 Larbaud, Valery 70
 Lavezzi, Gianfranca 8, 34n
 Lawrence, David Herbert 74
 Lejeune, Philippe 127, 130n
 Leopardi, Giacomo 20n, 42, 85n, 93, 141
 Levet, Henry Jean-Marie Étienne 74, 78
 Livi, Grazia 132
 Lonardi, Gilberto 16 e n, 54n, 66n, 83n,
 87n, 95-96, 100n
 Longhi, Roberto 89n
 Loria, Arturo 100, 139
 Lucrezio Caro, Tito 18
 Lukács, György 88
 Luperini, Romano 36n, 42 e n, 85n
 Luzi, Mario 107n, 127
 Macchia, Giovanni 39, 72n, 87-88, 93
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 71, 73
 Mallarmé, Stéphane 67, 78
 Mandel'stam, Osip Emil'evič 67
 Manzini, Gianna 25n, 112, 114-115
 Marabini, Claudio 132
 Marcenaro, Giuseppe 52n, 56n, 122n
 Marchesi, Valentina 91n, 95n
 Marini, Paolo 8, 65
 Marx, Karl 141
 Massa, Enrico 58
 Mazzoni, Guido 14n, 16 e n
 Melville, Herman 75
 Mengaldo, Pier Vincenzo 34n, 38n, 40 e
 n, 46n, 48 e n, 54n, 65n, 70-71, 74n, 85n,
 129n
 Merlanti, Federica 109n, 111-112, 114n,
 116-117, 119n, 122n
 Michaux, Henri 14, 72
 Micheletti, Emilio 58n
 Modigliani, Amedeo 59
 Montale, Bianca 107n, 115n
 Montale, Marianna 125, 135n
 Montanelli, Indro 56
 Moravia, Alberto 107n
 Morbiato, Giacomo 9, 75
 Morgenstern, Christian 78
 Moroni, Andrea 54n
 Motolese, Matteo 21 e n, 23-24
 Mussolini, Benito 111, 118n, 122
 Nascimbeni, Giulio 55 e n, 107n, 128n, 130
 e n, 132, 142n
 Natale, Massimo 9, 70n, 74n
 Natoli, Claudio 107n, 115n
 Natoli, Glauco 107n, 111n, 115-116, 120
 Nava, Giuseppe 87n
 Nazzaro, Carlo 59n
 Negro, Silvio 52n
 Neruda, Pablo 70, 141
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 85
 Nozzoli, Anna 135n
 Ojetti, Ugo 122n, 127
 Orlando, Francesco 112n
 Ovidio Nasone, Publio 95
 Pacini, Carlo 16n
 Palazzeschi, Aldo 71, 73, 127
 Pancrazi, Pietro 53
 Papi, Vittorina 73-74
 Parise, Goffredo 74 e n, 132
 Pascoli, Giovanni 71, 80
 Pavolini, Corrado 79, 139
 Pea, Enrico 25n, 79
 Pellerin, Jean 73
 Penna, Sandro 120-121
 Perse, Saint-John 14, 77
 Petrucci, Giuliana 42n
 Picasso, Pablo 71

- Piccolo, Lucio 66
 Pieyre de Mandiargues, André 67
 Pini, Arnaldo 107n
 Piovene, Guido 52-53
 Pirandello, Luigi 127
 Piranesi, Giovanni Battista 94
 Pisanello, Laura 56n
 Platone 141n
 Plinio il Vecchio 95, 109n
 Porzio, Domenico 129n, 132
 Pound, Ezra 70-71, 73, 77, 85n
 Pozzi, Antonia 71
 Praga, Emilio 79
 Prampolini, Giacomo 72-73
 Praz, Mario 9, 87, 89n, 92-95
 Prévert, Jacques 71, 78
 Proietti, Domenico 16n
 Propp, Vladimir Jakovlevič 94n
 Puccini, Giacomo 75
 Quasimodo, Salvatore 111n
 Rajna, Pio 96
 Raymond, Marcel 14
 Rebay, Luciano 113n
 Rebora, Clemente 38n
 Renzi, Lorenzo 42n, 124n
 Rilke, Rainer Maria 71
 Rimbaud, Arthur 14, 18
 Risi, Nelo 70-71, 78
 Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo 73, 79
 Rodocanachi, Lucia 109-112, 114n, 116, 118, 121-122
 Roethke, Theodore 75
 Romero, Enrico 138n
 Romolini, Marica 100n
 Roncoroni, Federico 53n
 Ronsard, Pierre de 19n
 Rossetti, Christina Georgina 70
 Rossi, Bruno 140-141
 Rossi, Luca Carlo 104n
 Rota, Nino 60n
 Russ, Giannina 61
 Saba, Umberto 77
 Sacchi, Filippo 52-53
 Sanguineti, Edoardo 127
 Sarfatti, Margherita 122
 Sartorio, Giulio Aristide 71
 Sbarbaro, Camillo 7, 14, 34-35, 68, 71, 73-76, 80, 112, 114 e n
 Scaffai, Niccolò 8-9, 15n, 17n, 35-36, 42n, 44n, 46n, 48n, 65
 Scheiwiller, Giovanni 78
 Schumann, Robert 109
 Scuderi, Aldo 87n
 Sebastiani, Gioia 138n, 140n
 Segre, Cesare 41-42
 Senna, Paolo 9, 56n, 59n
 Sereni, Vittorio 72-73, 80
 Šestov, Lev Isaakovič 16
 Shakespeare, William 72, 75, 77, 86, 91, 93n
 Shelley, Percy Bysshe 70, 91
 Sielo, Francesco 87n
 Simonetti, Gianluigi 87n
 Singh, Ghan Shyam 138n
 Sivori, Ernesto 134n
 Solari, Maria Rosa 116
 Soldani, Arnaldo 38n
 Soldati, Mario 56n
 Solmi, Sergio 13, 20-21, 23-24, 27-28, 33-34, 58, 73, 84-85, 87 e n, 95
 Spadolini, Giovanni 54
 Spaziani, Maria Luisa 8, 40, 47, 101, 109, 111, 117-118
 Staglieno, Marcello 56 e n, 141n
 Stajano, Corrado 132, 138n
 Stalin, Iosif Vissarionovič 85, 141
 Stendhal 136
 Stevens, Wallace 71
 Svevo, Italo 8, 15
 Tanzi, Drusilla 8, 109, 113, 120, 123
 Tecchi, Bonaventura 121
 Thibaudet, Albert 83 e n, 86-87
 Thomas, Dylan 70
 Tonelli, Graziano 54n
 Tordi Castria, Rosita 54n
 Tramma, Francesca 53n

Trompeo, Pietro Paolo 92n
Turazza, Anselmo 78
Ungaretti, Giuseppe 16n, 18 e n, 20, 22-23,
25, 73, 78, 80
Valéry, Paul 67, 74, 76, 86-87
Verdi, Giuseppe 54n, 61, 79
Verdino, Stefano 52n, 54n, 86n
Vergani, Guido 132, 141n
Vergani, Orio 56
Vernieri, Nicola 73
Votto, Antonino 60
Wellek, René 86n
Whitman, Walt 73
Wilson, Edmund 88n
Woolf, Virginia 90n
Wordsworth, William 109
Zambon, Francesco 34n
Zampa, Giorgio 51-52, 54-56, 58-59, 128n
Zanzotto, Andrea 67-68, 74-75, 77-78, 80,
127
Zollino, Antonio 54n

***La prosa di Eugenio Montale.
Generi, forme, contesti***

a cura di Leonardo Bellomo e Giacomo Morbiato

*al momento in cui questo libro è stato realizzato
lavorano in casa editrice:*

direttore: Mauro Sambì
responsabile di redazione: Francesca Moro
responsabile tecnico: Enrico Scek Osman
redazione: Paolo Lauciello
Nancy Zorzin
amministrazione: Alessia Berton,
Andrea Casetti

PADOVA
UP

Il maggior poeta del Novecento italiano è stato anche un notevolissimo e prolifico prosatore. Critico, narratore, epistografo, Eugenio Montale si è misurato con forme e generi testuali diversi, affiancando ai propri versi una vasta e variegata opera in prosa. Gli otto contributi raccolti in questo volume offrono un'immagine certo non completa, ma sicuramente sfaccettata di questa importante produzione, esplorandone con metodi di indagine differenti alcuni dei filoni più significativi.

LEONARDO BELLOMO è ricercatore di "Linguistica Italiana" presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova. Si interessa di stilistica, metrica e storia della lingua italiana. Si è occupato di testi in prosa e in versi scritti tra il Quattro e il Novecento.

GIACOMO MORBIATO è fellow della Fondazione Ezio Franceschini (Firenze). I suoi interessi vertono su lingua, stile e metrica del testo letterario. Ha studiato la poesia italiana del Novecento (in particolare Attilio Bertolucci e Cosimo Ortosta) e i dialoghi italiani di Giordano Bruno.

ISBN 978-88-6938-280-2



€ 18,00