

Francesco Sielo

# L'«ATROCE MORSURA» DEL TEMPO

Le prose narrative di Montale



Biblioteca di Sinestisie  
67



BIBLIOTECA DI SINESTESIE

67

*Responsabile di redazione:* Gennaro Volturo

*Proprietà letteraria riservata*

2018 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

[www.edizionisinestesie.it](http://www.edizionisinestesie.it) – [info@edizionisinestesie.it](mailto:info@edizionisinestesie.it)

ISBN 978-88-99541-98-9 *cartaceo*

ISBN 978-88-99541-99-6 *ebook*

Finito di stampare nel mese di marzo 2018

a cura di DigitalPrint Service S.r.l.

Via Evangelista Torricelli, 9

Segrate (MI)

Francesco Sielo

L'«ATROCE MORSURA» DEL TEMPO

Le prose narrative di Montale

Edizioni Sinestesia

Ringrazio il Professor Antonio Saccone per non avermi mai fatto mancare il suo aiuto e i suoi preziosi consigli, dagli inizi fino a oggi.

## INDICE

Introduzione	
<i>Le prose narrative</i>	7
CAPITOLO I	
<i>FARFALLA DI DINARD</i>	17
1. <i>Tra ironia e memoria</i>	22
2. <i>Il dandy, la società e il minimo evento</i>	50
3. <i>Quadri di vita coniugale</i>	68
4. <i>Conclusioni (provvisorie) su Farfalla di Dinard</i>	75
CAPITOLO II	
<i>FUORI DI CASA: LE RAGIONI DEL VIAGGIO</i>	89
1. <i>L'Inghilterra</i>	96
2. <i>Paesaggi e ritratti</i>	109
CAPITOLO III	
DALLE ULTIME RACCOLTE D'AUTORE AI RACCONTI ESCLUSI	117
1. La poesia non esiste	117

2. Trentadue variazioni	129
3. <i>Da Una spiaggia in Liguria all'Agenzia della felicità: i racconti esclusi dalle raccolte d'autore</i>	141
Indice dei nomi	153

Introduzione  
*Le prose narrative*

La storia letteraria del secolo che abbiamo da poco lasciato è, per grandi linee, storia di come intellettuali e artisti abbiano reagito ad un unico, universale e sconvolgente concetto: quello della morte dell'arte e quindi della decadenza di un mondo che nell'arte trovava una delle sue più compiute e realizzate espressioni. Montale, poeta multiforme ma mai eclettico, è riuscito più di altri a fornire risposte convincenti e spesso diversissime tra loro alle questioni sollevate dalle trasformazioni a cui il mondo assisteva. La riflessione dei critici si è soffermata maggiormente sulla sua produzione in versi, riconoscendo alla prosa una «posizione di sudditanza rispetto alla poesia»<sup>1</sup> considerandola «se non proprio un'opera minore, un sottoprodotto, qualcosa di meno perentorio, un'appendice a quella»<sup>2</sup>. Tuttavia, sebbene sia molto mutevole in quanto a risultati estetici, l'opera creativa in prosa ha il merito di mostrare chiaramente quali siano le profonde contraddizioni e l'evoluzione del pensiero di Montale, i tentativi di sistemazione e le speranze (poche) che l'autore mette in cantiere nel momento della crisi.

La produzione in prosa di cui intendiamo occuparci in questa sede è quella che Marco Forti ha definito «di fantasia e di inven-

---

<sup>1</sup> M. MANCIOTTI, *Montale prosatore*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1966, 2-3, p. 337.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

zione», escludendo quindi tutte le prose di taglio più saggistico o critico. Tuttavia anche questa necessaria operazione preliminare non è affatto semplice, dato che le prose di fantasia condividono non solo gli stessi luoghi di pubblicazione (la “terza pagina” di giornali e riviste varie) ma spesso anche lo stesso momento creativo e addirittura la stessa ispirazione. Per tale motivo non sono rari i casi di elzeviri, reportage o recensioni, che nascono come giornalismo e improvvisamente si sbilanciano verso la letteratura, diventando addirittura, ma raramente, non soltanto pezzi narrativi ma quasi poesia in prosa.

La definizione di «prosa di fantasia e di invenzione» è dunque un utile strumento, anche se tutt’altro che definitivo, giunto non a caso dopo lunghe polemiche sul genere letterario in cui incasellare queste stravaganti produzioni. La critica ha lungamente dibattuto sui termini distinti e per certi versi inconciliabili di *petit poème en prose* e di prosa d’arte, considerando ora l’uno ora l’altro come definizione universale da poter applicare indifferentemente a tutte le prose narrative. Critici come Raimondi, Luperini e Forti rinnegano con decisione l’etichetta di prose d’arte, accettata invece a vari livelli da studiosi come Greco e Gravili; interpreti come Cecchi respingono invece entrambe le denominazioni e altri come Antonielli suggeriscono che queste prose «abbiano un certo diritto di costituire genere a sé, con proprio e particolare nome, un po’ come ebbero, è stato osservato i “pesci rossi” di Emilio Cecchi»<sup>3</sup>.

Resta indubbio che alcune prose si avvalgono di registri non propriamente prosastici, di lessemi e intonazioni che sembrano sfuggiti alla poesia mentre altre ancora fanno avvertire, al contrario, un sensibile piegamento verso il basso, verso una lingua comune e quotidiana, dal tono dimesso. A complicare ulteriormente le cose vi è l’intonazione ironica, presente a prescindere dalla liricità del tono, anzi spesso pronta a colpire proprio laddove il linguaggio si fa

---

<sup>3</sup> S. ANTONIELLI, *Eugenio Montale, “Farfalla di Dinard”*, in «Belfagor», 1961, XVI, 4, p. 513.

più sostenuto (es. i «ben colmi pitali» di *La regata*) e invece talvolta assente dove più ce l'aspetteremmo, come ad esempio in qualche ritratto di gente comune o di malcostumi quotidiani.

Una prima scriminatura delle prose più creative è stata operata da Montale stesso, in quelle raccolte che costituiranno uno dei più importanti oggetti d'indagine. Il giudizio dell'autore non costituisce comunque un criterio infallibile, dato che molte prose, riconosciute dalla maggioranza dei critici come indubbiamente letterarie ed esteticamente valide, non vennero incluse in nessuna edizione delle raccolte d'autore. Analizzare i motivi dell'inclusione o dell'esclusione diventa allora importante non solo per la ricostruzione della storia editoriale ma anche per comprendere le strategie sotterranee che l'autore voleva mettere in pratica nel fare di tante scritture sparse e a rischio di oblio un vero e proprio libro. Lo studio delle diverse edizioni e delle varianti ci consentirà quindi di comprendere l'immagine che Montale stesso doveva avere delle sue prose meno giornalistiche e meno saggistiche.

È possibile d'altronde tentare anche una classificazione cronologica: i limiti temporali delle prose che più possono meritare attenzione sono assolutamente significativi: la prima prosa pienamente narrativa è forse *Ricordo di una spiaggia*, apparsa nel 1943 su «Il popolo di Roma», mentre dopo il 1957 solo pochissime *Variazioni* escono dall'ambito strettamente giornalistico o di riflessione saggistica.

È dunque in un periodo di crisi profonda, poetica e politica, che vedono la luce le prime prose più letterariamente interessanti, contemporanee al momento di massimo impegno civile, come se, nel punto culminante della lotta antifascista, il poeta, l'intellettuale rimasto «alla finestra perché non c'era di meglio da fare»<sup>4</sup> l'uomo schivo, abituato a non dimenticare come «la partita ultima

---

<sup>4</sup> E. MONTALE, *Domande dal Sudamerica*, in ID., *Prose e racconti*, a cura di M. Forti e L. Previtera, Mondadori, Milano 1995, p. 753. D'ora in avanti le prose ivi raccolte saranno citate con il solo titolo della prosa e la sigla PR.

si giuoca al di fuori di noi»<sup>5</sup>, decidesse improvvisamente di uscire dall'isolamento e impegnarsi in prima persona, con tutta la forza delle proprie convinzioni morali oltre che letterarie, contro le ultime offensive della 'barbarie'.

Le prose del dopoguerra si schierano poi, partecipando alle aspre polemiche di quel periodo convulso, a favore di un'epurazione totale del fascismo dalla vita politica italiana e di un controllo dal basso di questa epurazione, rifiutando nettamente la tesi che vedeva il fascismo come male minore rispetto al "pericolo rosso". Successivamente il Montale giornalista, critico di costume, feroce osservatore della vita pubblica, utilizza spesso anche l'invenzione narrativa per operare più agevolmente nel tessuto del sociale. Negli anni cinquanta si registra infatti un cambiamento profondo: contemporaneamente alla stesura delle *Silvae*, di *Flashes e dediche*, di *Madrigali privati* e di *Conclusioni provvisorie*, il poeta scrive prose narrative meno apertamente schierate, in cui all'impegno politico in prima persona si sostituisce la conversazione pacata dell'osservatore di mestiere, del giornalista sociologo e opinionista. Al breve entusiasmo per le illusioni post-belliche subentrano uno sconforto e una delusione destinati a crescere nel tempo: rapidamente si chiudono tutti gli orizzonti di intervento pratico e il poeta torna nel suo guscio di crudele impotenza. Si profilano allora prose narrative dallo sguardo lucido e ironico, brani polemici eppure sospesi, a differenza delle 'prose saggistiche', in un'atmosfera amara, analisi che quanto più descrivono dettagliatamente la situazione attuale tanto più se ne ritraggono inorridite, quasi a scoraggiare la possibilità di ulteriori analisi.

Sostiene Romano Luperini che «al silenzio poetico successivo al 1954 corrisponde un silenzio narrativo: l'interruzione della scrittura investe simultaneamente i due campi quasi a sottolineare la stretta

---

<sup>5</sup> C. Bo, *Il poeta del nostro tempo, Montale*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano 1969, p. 381.

convergenza tra produzione in versi e in prosa»<sup>6</sup>. In effetti la sfiducia che dal '54 in poi Montale dimostra è sfiducia complessiva verso l'intero sistema culturale, che si riflette implacabilmente anche sul mondo letterario, quasi volesse mostrare «una letteratura ridotta al lumicino, non accettazione della modernità ma coscienza che ormai non può esserci altro che “cattiva letteratura”»<sup>7</sup>; una disperata presa di coscienza della fine dell'arte, dell'impossibilità di ogni nuova poetica in quel mondo, sempre più impoetico, che si andava giorno per giorno delineando.

Le raccolte di prosa volute da Montale sono *Farfalla di Dinard*, *Fuori di casa*, *La poesia non esiste* e *Trentadue variazioni* mentre un'ulteriore raccolta, postuma e non progettata dall'autore, è quella pubblicata a cura di Marco Forti e Luisa Previtera col titolo di *Prose varie di fantasia e d'invenzione*. Per comprendere le specifiche caratteristiche di ogni raccolta bisognerà non solo esaminarle singolarmente ma anche affiancarle alla produzione poetica indicando, ove sia possibile con sicurezza, le corrispondenze e i reciproci rapporti cronologici.

Tutte le prose di Montale sono scritte per uso giornalistico, per essere cioè pubblicate su quelle terze pagine dei quotidiani che ancora non avevano rinunciato ad accogliere, oltre a pezzi di costume e di critica sociale, anche veri e propri racconti. L'origine giornalistica è sicuramente dato da non trascurare ma c'è da credere che Montale attingesse ad un serbatoio tematico che in ogni caso avrebbe dato origine, anche senza stimoli esterni, ad una produzione prosastica. Montale stesso d'altronde ha più volte confermato questo desiderio di scrittura in prosa:

È vero che avrei voluto scrivere un romanzo ma non l'ho mai neppure incominciato [...] Ho in me la cellula iniziale ancora troppo oscura. Qualche approssimazione a pagine di ciò che potrebbe

<sup>6</sup> R. LUPERINI, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984, p. 195.

<sup>7</sup> S. GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999, p. 193.

essere un nuovo romanzo, (mai un antiromanzo), si potrà trovare nella mia *Farfalla di Dinard*<sup>8</sup>.

Di stimoli esterni d'altronde Montale non aveva solo il giornalismo: dal carteggio con Irma Brandeis risulta chiaramente quanto la Clizia delle *Occasioni* e della *Buferà* abbia spronato il poeta a diventare prosatore, ottenendo tuttavia risposte negative: «scrivere un romanzo con te? E diventare ricco? If I could! Se mi fornisci l'argomento posso provarmi ma sai che non ho fantasia»<sup>9</sup>. È insomma lo stesso scrittore a fornire qualche lume critico sulla sua opera narrativa in prosa: è un'«approssimazione», una testimonianza di quella «smania di raccontare»<sup>10</sup> che nel dopoguerra sembra pervadere l'Italia, quasi una conseguenza della liberazione dalla dittatura ma soprattutto un segno importantissimo dei profondi cambiamenti sociali in atto; inoltre non può tradursi in un romanzo vero e proprio per mancanza di immaginazione: «non possiedo la fantasia del romanziere nato; né sono capace di inventare nulla»<sup>11</sup>. Le prose montaliane ricavano le loro tematiche, come le poesie, dalla vita privata dell'autore: i ricordi d'infanzia e d'adolescenza che costituiscono un importante nucleo di *Farfalla di Dinard*, oppure i numerosi viaggi argomento della raccolta *Fuori di casa* o le riflessioni sull'arte di *La poesia non esiste*, fino ad arrivare a quegli spunti offerti dall'osservazione quotidiana e dalla pratica giornalistica che costituiscono l'ossatura di *Trentadue variazioni*.

<sup>8</sup> E. MONTALE, *Dialogo con Montale sulla poesia*, in «Quaderni Milanesi», 1961, I, poi in ID., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1997, p. 580.

<sup>9</sup> E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2006, p. 310.

<sup>10</sup> I. CALVINO, Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, vol. I, Mondadori, Milano 1991, p. 1186.

<sup>11</sup> E. MONTALE, *The butterfly of Dinard*, prefazione all'ed. inglese, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Mondadori, Milano p. 1499, trad. it. a p. 1912. D'ora in avanti le prose ivi raccolte saranno citate con il solo titolo della prosa e la sigla SMA.

Montale inizia a scrivere le prime prose narrative presumibilmente nel '43, contemporaneamente alla pubblicazione di *Finisterre*: questi primi esperimenti mostrano infatti una grande distanza dai lavori saggistici, unici prodotti in prosa fino a quel momento, e invece un'interessante vicinanza con la poesia. In questa prima fase la produzione narrativa mostra di seguire le orme della poesia: «i fregi dorati di alcune rilegature [...] riluttanti a sommergersi<sup>12</sup>» di *Il lieve tintinnio del collarino...*, prosa pubblicata su «Lettere d'Oggi» nel '43, derivano direttamente dalla poesia *La bufèra*, componimento d'apertura di *La bufèra e altro*: «Sul taglio / dei libri rilegati, brucia ancora / una grana di zucchero nel guscio / delle tue palpebre»<sup>13</sup>. O si potrebbe citare l'«armonica guasta» in *Dora Markus* che è ripresa forse nella «tastiera carciata di un vecchio pianoforte che dava un suono acido di spinetta» sempre de *Il lieve tintinnio del collarino* oppure il «sempre più tardi», ancora in *Dora Markus* che poi ritroviamo, sottoposto a ironia, nella prosa *Sulla spiaggia* del 1946.

D'altronde l'autore voleva in un primo momento intitolare la sua terza raccolta poetica con il titolo «per nulla scontato ma bizzoso» di *Romanzo* quasi a voler rimarcare la direzione che stava prendendo la sua ispirazione, fondata «su una precisa parabola evolutiva della vicenda e non più sulle intermittenze del cuore e sulle epifanie<sup>14</sup>». *La bufèra e altro* inoltre viene pubblicata nello stesso anno della prima edizione di *Farfalla di Dinard*, precedendola di qualche mese.

Tuttavia nel corso del tempo la prosa segue sempre più strettamente la poesia: contemporanee, ad esempio, e legate alla medesima occasione pratica, devono essere le stesure della poesia *La trota nera* e della prosa *Baffò e c.*, entrambe composte a Reading, durante il soggiorno inglese del 1948. In queste due realizzazioni si descrive

<sup>12</sup> *Variazione 13*, PR, p. 572.

<sup>13</sup> La poesia era stata pubblicata per la prima volta su «Tempo», 6-13 febbraio 1941, V, 89. Ora in E. MONTALE, *La bufèra* in ID., *La bufèra e altro, Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1990, p. 197. D'ora in avanti le poesie qui raccolte saranno citate con il solo titolo della poesia e la sigla PO.

<sup>14</sup> R. LUPERINI, *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 118.

la medesima esperienza e in entrambe è innegabile la volontà di segnare precisi riferimenti cronologici e spaziali: il ricordo di viaggio può cioè dirsi completo solo attraverso una duplice rappresentazione.

Infine la prosa giunge ad anticipare la poesia: è il caso ad esempio dello scambio di battute tra Montale e un *sommelier* in *Il bello viene dopo*, una prosa del 1950.

A soccorrerlo venne un cameriere più anziano e meglio sbarbato, che portava la lista dei vini.

«Chiarretto, Bardolino, Chianti? Tokai del Friuli? Clastidio? Paradiso di Valtellina? O Inferno?»

«Vada per il Paradiso. Ma per il momento non prendo altro»<sup>15</sup>.

Il gioco di parole viene ripreso in *Il vinattiere ti versava un poco...*, il sesto componimento di *Xenia II*, di cui possediamo una versione dattiloscritta datata «20 Sett. 67».

Il vinattiere ti versava un poco

d'Inferno. E tu atterrita: «Devo berlo?

Non basta esserci stati dentro a lento fuoco?»<sup>16</sup>

Specificandosi, con ripresa a distanza, nell'ottavo componimento:

«E il Paradiso? Esiste un Paradiso?».

«Credo di sì, signora, ma i vini dolci non li vuol più nessuno»<sup>17</sup>.

Quello che nella prosa è attrito polemico, funzionale allo svolgimento di una tematica, nella poesia è un rapido cortocircuito: sebbene si siano invertite le precedenze cronologiche i due campi continuano a presentare delle differenziazioni. Per questo non è

<sup>15</sup> *Il bello viene dopo*, PR, p. 48

<sup>16</sup> *Il vinattiere ti versava un poco...*, PO, p. 310.

<sup>17</sup> «E il Paradiso? Esiste un Paradiso?», PO, p. 312.

possibile riferire a tutta la produzione narrativa di Montale la definizione di «cristallizzazione del deposito dei minerali che sono sospesi nelle sorgive della sua poesia»<sup>18</sup>. Si dovrebbe piuttosto ipotizzare una sorta di riflusso d'ispirazione che si muove tra i due generi, realizzando talvolta delle opere che hanno il loro fascino nel carattere di non-finito che Montale ha voluto imprimere in esse. Non è solo la prosa ad essere «come quei rosticci di combustibile ed avanzi di fusione che, per essersi arroventati ad altissime temperature, hanno anch'essi assunto nel loro aspetto vetrino e iridescente un che di raro e prezioso»<sup>19</sup> ma così è l'intera opera di Montale, in prosa e versi, in determinati luoghi e momenti.

Nello studio delle prose, sempre affiancato da un esame a più ampio raggio, si può cogliere con maggiore precisione una delle caratteristiche di più grande interesse dell'esperienza montaliana: il suo essere nata durante gli ultimi e più luminosi sprazzi della grande fortuna primo-novecentesca della poesia e il suo essere sopravvissuta alle prime, comuni e trionfalistiche, asserzioni della morte dell'arte. Con Montale, come nota Contini, «non si sta a priori entro i confini della poesia, ma precisamente sui suoi limiti»<sup>20</sup> ed è dalla coscienza di quei limiti che scaturisce la sua bellezza.

---

<sup>18</sup> E. CECCHI, *Montale narratore*, in «L'illustrazione italiana», 1957, 2, p. 527.

<sup>19</sup> *Ibidem*

<sup>20</sup> G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974, p. 94.



## CAPITOLO I

### *FARFALLA DI DINARD*

La prima raccolta di prose narrative voluta e curata da Montale è *Farfalla di Dinard*, pubblicata nel 1956, in sole 450 copie (ornate da un'incisione di Morandi), dall'editore Neri Pozza, un editore che «era già da alcuni anni specializzato [...] nella narrativa breve e nella “prosa d'arte”»<sup>1</sup>. Si trattava di una strenna natalizia e dunque fuori commercio, suddivisa in tre sezioni non titolate. Come premessa, poche righe dell'autore:

Ristampo qui una piccola parte dei bozzetti, elzevirini e *culs-de-lampe* da me pubblicati, tra il '47 e il '50, sul “Corriere della Sera” e il “Corriere d'Informazione”. Ho escluso – per ora – parecchi brevi racconti o quasi racconti, a eccezione di quattro che figurano nella seconda sezione. Questi, senza forse essere i migliori, sono nati insieme e stanno un poco a sé perché hanno qualche rapporto d'ambiente con la mia prima poesia<sup>2</sup>.

Montale fornisce una serie di stringate definizioni delle sue prose narrative: «bozzetti», con terminologia afferente all'arte del disegno di cui era un appassionato dilettante e «elzevirini» per ricordare l'origine giornalistica delle sue prose e dunque giustificarne non solo la brevità ma anche, in un certo senso, la marginalità. Il

---

<sup>1</sup> N. SCAFFAI, *Introduzione* a E. MONTALE, *Prose narrative*, Mondadori, Milano 2008, p. LXXXIV.

<sup>2</sup> PR, p. 1171.

poeta parla infine di “fondi di lampada”, in riferimento a quegli ornamenti tipografici che si inserivano a piè di pagina, al termine di un capitolo o di un libro: in questo modo Montale caratterizza le sue prose come un’appendice alla propria opera maggiore, quasi un’infiorescenza, un ornamento prima del congedo.

Un certo rilievo viene dato alla seconda sezione che, oltre ad avere i più forti legami con la produzione poetica, è l’unica a sviluppare lo stesso tema, quello dell’infanzia e della giovinezza, e a presentare un’ambientazione sostanzialmente unitaria, ovvero la Liguria e soprattutto le Cinque Terre.

Le due sezioni restanti non hanno un tema guida e potrebbero identificarsi come sezioni soltanto perché intervallate dal carattere unitario e quasi romanzesco della seconda sezione.

*Farfalla di Dinard* verrà ristampata nel ’60 per la Mondadori, nel ’61 e ’69 con poche varianti e nel ’73 sempre per la medesima casa editrice: nel corso degli anni vede quasi raddoppiare i brani che la compongono, con l’introduzione di storie decisamente appartenenti al filone più umoristico della scrittura montaliana come *I nemici del signor Fuchs*, *Visita di Alastor* o *Donne del Karma* ma anche con prose molto legate alla memoria e alla giovinezza in Liguria come *La busacca* o *La donna barbata*.

In sostanza il passaggio dalla prima alla seconda edizione porta un accrescimento di tutti i nuclei tematici: il catalogo dei dandy si arricchisce con il racconto del signor Fuchs, il ritratto del mondo melomane con *Il successo* e *Piuma di struzzo*; forse soltanto i riferimenti al mondo esterno e politico di *Crollo di cenere* non vengono implementati con nessuna prosecuzione. Del resto non sorprende un’assenza di temi civili in un contesto radicalmente mutato; al di fuori dell’immediato dopoguerra il poeta che scelga temi civili sarà immediatamente etichettato come appartenente alla linea ‘impegnata’ che arriva a definire, con Fortini, la poesia non politicizzata come vergogna<sup>3</sup>, tacita approvazione del regime capitalistico.

<sup>3</sup> Cfr. F. FORTINI, *Vergogna della poesia*, in «La Fiera letteraria», 30 gennaio 1949, IV, 5, ora in FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, pp. 1270-1279.

In questa seconda edizione di *Farfalla di Dinard*, accresciuta non in tutti i suoi contenuti, si può vedere un esplicito tentativo di sistematizzazione: è quindi presente una divisione in quattro gruppi quasi tematici, il primo dei quali diventa quello della rievocazione dell'infanzia ligure. «Tutta questa prima parte di FD è caratterizzata dall'evocazione di un mondo simbolico o perduto, verso cui lo scrittore si nega il conforto per lui impossibile dell'elegia»<sup>4</sup> e che si conclude con quell'ingresso nel mondo della musica che Montale non completò mai da professionista e abbandonò per una diversa carriera ed un diverso ambiente, quello fiorentino, in cui si svolgono i racconti del secondo gruppo. Qui si presentano alcuni ironici ritratti di intellettuali e *viveurs*: abbiamo il signor Stapps e il signor Fuchs, Domenico e le donne dell'*élite* urbana che seguono mode culturali quanto mai vacue, per finire ai soci dell'inverosimile club *Slow*, un raffinatissimo circolo privato i cui soci pagano somme ingenti per potersi allontanare da automobili, radio, telefoni e altre diavolerie tecnologiche e tornare a vivere in un anacronistico tempo lento. Questa seconda sezione presenta insomma «un'infilata di figure che potrebbero ricordare i "buffi" di Palazzeschi»<sup>5</sup> ma soprattutto una sorta di prima preparazione del tipo del dandy, una maschera *in fieri* in cui ancora non si percepisce l'immedesimazione dell'autore.

Nella terza parte troviamo invece alcune scene di vita coniugale, presentata come un abitudinario ripetersi di riti a cui viene volontariamente attribuito un valore: «sono trent'anni che diciamo tante piccole sciocchezze»<sup>6</sup> esclama il protagonista maschile di *L'angiolino*. Sono questi i racconti che hanno fatto vedere a Segre «un fastidio per la femminilità terrena, integrata alle miserie della convivenza»<sup>7</sup> da parte del poeta.

Quasi come contraccolpo a queste prose, quelle immediatamente successive mettono in correlazione l'ambiente forse eccessivamente

<sup>4</sup> M. FORTI, *Montale: la prosa di fantasia e d'invenzione*, in PR, p. XXIII.

<sup>5</sup> Ivi, p. XXIV.

<sup>6</sup> *L'angiolino*, PR, p. 141.

<sup>7</sup> C. SEGRE, *Invito alla "Farfalla di Dinard"* in MONTALE, *Prose narrative*, cit., p. VI.

chiuso del rapporto uomo-donna con i 'grandi' (sempre con ironia) avvenimenti della Storia. Sullo sfondo di un roboante spettacolo di regime, intitolato *18BL*, viene descritto un evento minimo e privato come l'attenzione che una donna presta ad una lumaca e alla cenere di un sigaro. A conclusione di questa terza sezione c'è un brano come *La poesia non esiste*, non a caso poi riproposto da Montale come racconto eponimo di una raccolta successiva, incentrata su figure di artisti poste a stridente contatto con la modernità.

La quarta parte di questa seconda edizione di *Farfalla di Dinard* si pone in un'ottica diversa, più sfiduciata nei confronti della letteratura, in un clima ormai saturo di triste dandismo e si conclude con il delicato racconto eponimo *Farfalla di Dinard*.

Nel passaggio dalla prima alla seconda edizione si può notare come l'autore abbia modificato anche radicalmente l'ordinamento delle prose che inizialmente erano distribuite in tre gruppi soltanto. Il primo di questi non conteneva *La regata*, *La casa delle due palme*, *Le rose gialle* e *Donna Juanita* che invece comparivano, in quest'ordine, come secondo gruppo. Il primo gruppo includeva invece racconti piuttosto eterogenei come *Il signor Stapps* e *I quadri in cantina*, che verranno poi distribuiti, nella sistemazione definitiva, nel secondo e quarto gruppo: a rimanere nell'originaria posizione resterà soltanto *Racconto d'uno sconosciuto* in funzione d'apertura della raccolta. Infine nel terzo gruppo del libro del '56 venivano affiancati, senza soluzione di continuità, i racconti con tematiche latamente 'sociali', come *Crollo di cenere* e *I funghi rossi*, a quelli sulle scene domestiche e sul dandismo: in chiusura veniva a trovarsi già allora l'eponima *Farfalla di Dinard*. Probabile era allora la volontà di costituire un ritmo alternato, una progressione spezzata, una *variatio* che successivamente, all'ampliarsi della raccolta, ha ceduto il passo ad un ordinamento maggiormente schematico.

Montale definiva, come abbiamo visto, *Farfalla di Dinard* una sorta di approssimazione al romanzo:

la *Farfalla di Dinard* è quasi e sia pure in modo frammentario, un mio romanzo autobiografico, tutto, in quel libro, è autobiografico

propriamente. Ho quasi scritto un romanzo, dunque; e un “nuovo” romanzo, non un romanzo tradizionale<sup>8</sup>.

Ma riconosceva altresì che di quel romanzo non ne aveva scritto che «due righe»<sup>9</sup> ovvero che i nuclei romanzeschi non si saldavano, non riuscivano a riunirsi sotto un meccanismo che li comprendesse organicamente.

Vero è che bisogna riconoscere «la fondamentale mancanza d'intreccio nel romanzo moderno, perché il suo più tipico assunto è quello di immobilizzare le cose per raggiungere la *claritas* degli oggetti»<sup>10</sup> o meglio perché procede per illuminazioni e non per indagini e strutture razionali; tuttavia nel caso di queste prose si ha l'impressione che sia l'autore stesso a non volerle saldare, a lasciarle così, un po' sospese, «tra la poesia di Montale e Montale stesso: essendo nate, queste prose, a un livello immaginativo che non è più autobiografia e non è ancora o non è del tutto o non è più poesia»<sup>11</sup>.

Come a dire che la sfiducia nella letteratura, appena accennata nelle prose più datate, palesemente scoperta in quelle più recenti, mantiene la letterarietà di questi scritti narrativi vicina, anche se mai coincidente, al grado zero. Né si può fare un discorso di cura formale: il poeta «pare accogliere senza riluttanza snobistica la sfida del cosiddetto “tono medio”, il più adeguato a comunicare, ma il più esposto al logorio della lingua corrente»<sup>12</sup> senza tuttavia mai

---

<sup>8</sup> F. CONTORBIA, *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, Librex, Milano 1985, p. 242.

<sup>9</sup> *Variazione 14*, PR, p. 576.

<sup>10</sup> M. GRAVILI, *La “Farfalla di Dinard” e le sue maschere (Un'ipotesi di romanzo)*, in «Studi e problemi di critica testuale», 38, 1989, p. 170.

<sup>11</sup> «Non sarebbe difficile indicare capitolo per capitolo e brano per brano l'alternativo orientarsi di queste prose verso l'uno o l'altro dei due poli». SEGRE, *Invito alla “Farfalla di Dinard”*, cit., p. V.

<sup>12</sup> L. PREVITERA, *Sulla lingua di Montale narratore in prosa*, in *Montale e il canone poetico del novecento*, a cura di M.A. Grignani e R. Luperini, Laterza, Roma-Bari 1986, p. 331.

trascendere, col suo tono garbato da conversazione borghese, in un'eccessiva negligenza.

È invece la letteratura come immedesimazione, la vita del poeta offerta come emblema d'una condizione universale, che non sembra più esistere. Non si dà più corrispondenza tra l'io e il mondo *ergo* la letteratura non può più essere viaggio in una «foresta di simboli»: Montale si distacca dall'alveo simbolista in cui parecchie letture di *Ossi di seppia* l'avevano collocato. Il simbolo è vuoto, è detrito, ricordo inutile, amuleto e talismano di una superstizione a cui si insiste nel credere più per snobismo che per altro. Montale si avvicina ad una rinuncia alla letteratura, nelle prose, nel senso che si mantiene fundamentalmente estraneo al meccanismo dell'immedesimazione, alla fiducia nella corrispondenza universale tra parole e cose. Anzi gran parte della sua scrittura, poetica e prosastica, da un certo momento in poi, punta proprio all'irrisione e corrosione, alla dimostrazione di quanto sia falso, ogni qual volta viene messo in moto, il teatro ad orologeria della letteratura.

### 1. *Tra ironia e memoria*

Si può dire che tutte le prose montaliane vivano di una duplice natura: da un lato la ricerca memoriale di oggetti e paesaggi persi nel passato, emblemi di quelle 'occasioni' che benché rare riescono a dotare di senso l'intera esistenza, dall'altro la costante, insistita corrosione ironica che sembra determinata a spazzare via ogni residuo di ricordo o di esistenza umana sotto l'alluvione della moderna società di massa. Come due temi, due prospettive tanto diverse possano coesistere nella dimensione non solo di una singola raccolta ma anche di una singola prosa è un mistero difficile a spiegarsi, un miracolo infatti che non sempre si verifica. Talvolta una delle due componenti prevale sull'altra e la prosa appare più lirica o al contrario più ironica. L'ironia è inoltre una delle componenti

fondamentali anche del Montale saggista e polemista e si trova quindi a caratterizzare profondamente anche le prose non narrative.

In genere per Montale l'ironia sembra essere un'efficace difesa dall'avanzare, a suo avviso inevitabile, dell'alluvione, della bufera o apocalisse moderna. È in questo senso parte della maschera del dandy, la figura di intellettuale raffinato ed aristocratico che Montale tenta di cucirsi addosso. Tuttavia la sua ironia non riesce mai ad essere davvero distaccata come quella di un dandy tradizionale: è al contrario un'ironia 'borghese', piena di rimpianto per quei valori e quelle bellezze che vede in pericolo e che non riesce ad abbandonare al loro destino.

Da qui un ambivalente comportamento: Montale afferma del tutto scomparsi quei sistemi morali a cui tuttavia continua a conformarsi, ritiene impossibile l'arte nel mondo moderno eppure continua a cercarla e darle vita, tratteggia la figura del dandy contemporaneo ma non risparmia nemmeno verso questo *alter ego* le sue frecciate sarcastiche. «Il nostro tempo è una prigione che il poeta intende accettare, ma verso cui non rinuncia a manifestare il proprio disagio»<sup>13</sup>, scrive Luperini e tuttavia anche questa ribellione viene ironicamente tacciata di inautenticità, come se qualsiasi atto nella società di massa, che si configuri come favorevole o contrario ad essa, diventi irrimediabilmente insincero.

Eppure ogni qual volta l'ispirazione montaliana devia verso temi cari all'uomo umanistico si riattiva, contro l'ironia, una tonalità nostalgica, a sua volta interrotta nel caso ci si ritrovi a menzionare le storture del mondo moderno. È dunque uno *humour* amaro e risentito, che nella confusione di elementi senza più alcuna gerarchia a cui si è ridotta la società contemporanea, lancia il suo acido, la sua morsura, indifferentemente su ogni cosa senza salvare più neppure gli oggetti della memoria.

Sul piano stilistico Montale non mostra nessuna particolare predilezione per una prosa raffinata da vero esteta decadente ma

---

<sup>13</sup> LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 197.

si accontenta del periodare brillante e *demi-monde* che caratterizza una certa fascia di intellettuali, puntualmente ridicolizzati eppure in fondo visti con partecipazione in tutte le loro abitudini e ritualità mondane. Il tono da «albergo di lusso»<sup>14</sup> che Roberto Longhi riconosceva nelle opere di Montale si respira in ogni descrizione ed in più di un protagonista. L'autore sembra scherzare, non senza una certa stizza, sull'utopia di una non compromissione col mondo moderno, di una sorta di casta separatezza dall'indistinto grigiore della massa. Da qui dunque deriva la corrosione ironica che viene fatta agire sulle materie più preziose, quelle dei ricordi, dei nuclei poetici, delle stesse poesie in quanto reminiscenze ed esperienze già formalizzate in una veste riconoscibile e fatta essa stessa oggetto di memoria al punto che il poeta «non riesce ormai a scinderla»<sup>15</sup> dal vissuto.

Perfino la memoria non è più quella positiva, quella che gelosamente veniva conservata in quanto oggetto negato ai vili uomini della folla e quindi tanto più orgogliosamente custodita dal poeta: nelle prose narrative la memoria diventa a volte bagaglio pesante, frammento insignificante. «Se chiudo gli occhi e cerco di riassumere i ricordi, qualcosa può venirne fuori. Ma saranno cose importanti? [...] Se dal pozzo di San Patrizio del subconscio dovessi estrarre soltanto dei *trifles*, delle inezie, che figura farei?»<sup>16</sup>, dice Montale-personaggio, come a voler sottolineare che la capacità di raccontare storie si è persa con la capacità di delineare una Storia, con la capacità di distinguere il presente dal passato e dal futuro.

La stessa capacità comunicativa viene messa in discussione: l'uomo-massa non ha voce proprio nel momento in cui crede di averla completamente libera, l'uomo massa non ha parole ma solo

---

<sup>14</sup> Il commento orale di Longhi viene citato da G. LONARDI, *Due note per Montale: le lettere a Svevo e i saggi sulla poesia*, in «Studi novecenteschi», 1977, 17-18, p. 233 e da E. CECCHI, *Libro ventitreesimo 1943-53*, in *Taccuini*, a cura di N. Gallo e P. Citati, Mondadori, Milano, 1976, pp. 577-607.

<sup>15</sup> L. GRECO, *Farfalla di Dinard*, in «Studi novecenteschi», 1973, 4, p. 92.

<sup>16</sup> *Baffo e c.*, PR, p. 250.

termini e non può dunque raccontare. L'uomo contemporaneo non è propriamente un individuo e, allo stesso tempo, non appartiene ad una società vera e propria ma soltanto all'indistinta uniformità della folla: dunque una letteratura che sia espressione individuale ed insieme dimensione sociale non gli può appartenere.

Per realizzarsi l'uomo-massa deve essere totalmente inserito nella 'struttura liquida' dell'anonimo, del banale, del mediocre. Deve negarsi come io se vuole affermarsi, giungendo paradossalmente a recitare un se stesso che è soltanto il riflesso, distorto e svilito, di quello che la massa considera come auto-rappresentazione. La letteratura di un uomo siffatto non può essere allora se non la grottesca messa in scena di una banalità comune, di un'insipienza elevata a 'cultura', derisa nel momento stesso in cui si afferma la sua importanza. Questa letteratura non può che essere disordine, rappresentazione senza interpretazione, senza conoscenza, senza forma: una riproduzione in piccolo dell'amorfa, meccanizzata e istupidita società contemporanea.

Secondo Maria Gravili l'operazione di raccolta delle prose, e specialmente nel caso della raccolta *Farfalla di Dinard*, potrebbe rivelare «l'intervento della memoria volontaria che cerca di dare un ordine, di rintracciare un filo, una storia, nella serie di epifanie prodotte dalla memoria involontaria»<sup>17</sup>. Nella prima edizione di questa prima raccolta narrativa, Montale tenta consapevolmente di tracciare un percorso, selezionando oculatamente le prose da inserire e disponendole non in un semplice ordine cronologico ma in una struttura significativa. Sergio Antonielli nota come «simili prose, considerate in singoli esemplari, e contemplate nell'uniforme grigiore d'una pagina di quotidiano, in effetti non brillano in tutta la loro luce [...] Isolate invece dall'effimero contesto, e riunite in volume, fanno corpo straordinariamente, fanno libro»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> GRAVILI, *La "Farfalla di Dinard" e le sue maschere (Un'ipotesi di romanzo)*, cit., p. 170.

<sup>18</sup> ANTONIELLI, *Eugenio Montale, "Farfalla di Dinard"*, cit., p. 513.

Ma già dalla seconda edizione di FD, nel '60, qualcosa cambia radicalmente, la scelta delle prose da inserire nella raccolta diviene più inclusiva fin quasi a smarrire ogni traccia di vaglio critico, forse nella precisa volontà di cancellare ogni disegno. L'alternanza memoria-ironia che abbiamo osservato agire a livello tematico, sembra essere attiva anche al livello extratestuale: contrariamente alla prima edizione di FD, giocata quasi completamente sul registro della memoria che ordina e dispone, alla ricerca di un significato ultimo, la seconda edizione cancella ironicamente l'itinerario faticosamente tracciato, confonde i percorsi includendo materiali eterogenei, aumentando ad arte i contrasti tra le singole prose e disponendole per contrapposizioni stridenti.

Ma anche nella singola prosa è Montale stesso a non voler costruire un meccanismo ben congegnato, è Montale stesso a mantenere il tono entro limiti precisi, a non lasciar mai libero volo al sentimento né esplicitare mai fino in fondo il suo pensiero. L'autore non completa mai la sua trama, la scarabocchia in fretta e con una certa aria di negligenza; contemporaneamente non grida mai la sua polemica, così come non sostiene la sua ironia cercando prove al suo pensiero o costruendo argomentazioni rigorose.

Per questo può talvolta risultare difficile distinguere le prose saggistiche da quelle narrative: il tono può cambiare da una frase all'altra, l'evocazione di un aneddoto fungere da base per un'invettiva sociologica o al contrario un'osservazione sui pubblici costumi trasformarsi nello spunto per un viaggio nel passato. Il non finito di queste prose montaliane sembra insomma essere una diretta conseguenza dell'oscillazione, intradiegetica ed extradiegetica, tra memoria e ironia.

Quello che più può sorprendere è il particolarissimo uso che Montale fa dell'ironia nelle proprie prose. Raramente l'ironia montaliana si configura come vera e propria antifrasi né tantomeno si può definire come derisione, sarcasmo o comicità pura. L'ironia umoristica di Montale è in effetti la scoperta della disarmonia tra io e mondo, come a dire tra testo e contesto: non c'è alcuna finzione

o *simulatio* quanto piuttosto il riconoscimento di un'incongruità, ciò che nel Montale più maturo diverrà tecnica dello straniamento, nel senso proprio dell'uso brechtiano.

Si può forse parlare di ironia per Montale nel senso teorizzato da Booth per cui si dà ironia quando si riconosce «un'incongruità tra le parole stesse o tra le parole e qualche altra cosa di cui [si] è a conoscenza»<sup>19</sup>. Un'ironia che si rivela dunque solo se si è già in qualche modo a conoscenza dell'incongruità tra l'essenza del mondo contemporaneo e la sua rappresentazione: talvolta l'ironia montaliana diventa in effetti difficilmente intelligibile perché richiede al lettore di aderire perfettamente al panorama mentale dell'autore, in modo da poter riconoscere un'incongruità dove altri potrebbero invece vedere un'armonia. Si realizza quindi quello che sosteneva Mizzau, secondo cui «l'ironia è tanto migliore quanto più è sottile e cioè quanto più rischia di essere fraintesa»<sup>20</sup>. L'ironia montaliana rivela solo parzialmente le idee dell'autore sulla società moderna, sui nuovi ricchi, sulle classi sociali, sulle chiese rosse e nere di comunismo e fascismo e così via. In gran parte è necessario che il lettore ricostruisca autonomamente e senza alcun sostegno la personale visione dell'autore. La scelta dell'ironia al posto di una polemica diretta caratterizza soprattutto le prose narrative ma non è del tutto assente nemmeno nelle prose saggistiche: in entrambi i casi infatti l'uso dell'ironia tende a voler aggirare le difficoltà psicologiche delle espressioni dirette<sup>21</sup>, esprimendo contenuti che sarebbero rigettati altrimenti dal lettore.

Infine l'ironia montaliana potrebbe essere accostata a quella definita dalla teoria degli atti linguistici (e parzialmente anche dalle

---

<sup>19</sup> W. BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press, Chicago, 1974, p. 10. Trad. mia.

<sup>20</sup> M. MIZZAU, *L'ironia: la contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 41.

<sup>21</sup> Vedi S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, a cura di N. Cappelli, Rizzoli, Milano 2010.

teorie ecoiche) come “dissociazione”<sup>22</sup>, ovvero distanziamento psicologico da un ipotetico interlocutore di cui si mima il linguaggio. Questa forma di ironia si basa, spiega Lausberg, sull’«uso del vocabolario partigiano della parte avversa [...] nella ferma convinzione che il pubblico riconosca la incredibilità di questo vocabolario»<sup>23</sup>; quindi sull’istituzione di un dialogo con il lettore, realizzando la definizione di ironia data da Bachtin per cui l’ironia è l’uso delle parole altrui con fini diversi. Montale adopera le parole degli “avversari” e le ipotetiche parole del lettore, realizzando una struttura che si potrebbe definire interdiscorsiva. La dissociazione ironica indicherebbe anche un distacco dal reale, un riconoscimento della distanza creatasi tra le parole e le cose, tra noi e le nostre parole e tra noi e il nostro contesto. Allo stesso tempo l’ironia montaliana raggiunge talvolta la dimensione dell’umorismo pirandelliano quando, come direbbe Debyser, «raggiunge il capovolgimento completo delle convenzioni, dei ruoli attribuiti, del mondo come è o come deve essere, dell’universo stabilito»<sup>24</sup>.

Un esempio interessante di ironia potrebbe essere la descrizione di quella società di intellettuali appena accennata in *Il signor Stapps*, una chiusa e ristrettissima cerchia di eletti che vengono però presentati come falliti: l’autore stesso viene invitato nel salotto di questo improbabile dandy, dove il culto della buona tavola diventa l’unico pretesto giustificabile per mantenere in vita un cenacolo intellettuale, come un rito di cui si celebra ancora la forma pur se nessuno ha più fiducia nell’efficacia. Ma Montale non riesce a nascondere la propria indignazione per la rovina del mondo, la sua come abbiamo detto è una particolare commistione di temi preziosi e ironia dissacrante tesa proprio alla salvaguardia, in senso ultimo

---

<sup>22</sup> Vedi J. R. SEARLE, *Expression and Meaning: Studies in the theory of speech acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1979 e D. WILSON, *The Pragmatics of Verbal Irony: Echo or Pretence?*, in «Lingua», 2006, 116, pp. 1722-1743.

<sup>23</sup> H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 128.

<sup>24</sup> F. DEBYSER, *Les mécanismes de l’ironie*, in «Lectures», 1981, 9, p. 141. Trad. mia.

e non immediato, di quei temi. La corrosione momentanea è congeniale alla loro rivitalizzazione futura: in altro modo non sembra spiegabile la contraddittoria sfiducia in ogni possibile via d'uscita e contemporaneamente il testardo affannarsi alla costruzione di una sorta di 'arca personale'.

La corrosione rende più essenziali gli oggetti, tende ad una distinzione, impossibile al momento attuale ma a cui il poeta non riesce a rinunciare, tra sostanziale ed accidentale, un discrimine insomma tra «la poesia e la fogna»<sup>25</sup>. Dietro il dandy dunque c'è il moralista di cui sarà necessario tracciare profilo e critica storico-politica e dietro la prosa, inevitabilmente, la poesia, di cui occorrerà rintracciare le carsiche e, talvolta inaspettate, riapparizioni nel diverso genere.

In seguito si dovranno esplicitare i rapporti tra prosa e società di massa, i vincoli cioè, psicologici più che reali, che facevano della prosa un mezzo per così dire 'sospetto' e che portano ad interessanti teorie sull'uso dei diversi generi in Montale, uso mai occasionale o superficiale ma rispondente ad una precisa volontà intellettuale. È questa volontà che infine dobbiamo seguire, malgrado le sue maschere, le sue divertite bugie e gli innati pudori, attraverso illusioni e delusioni, raccolte di poesia e articoli giornalistici durante tutto il suo arco creativo.

Non c'è dubbio che la memoria sia protagonista della raccolta con l'improvviso riaccendersi di elementi passati, quasi fossero fantasmi di diverse realtà: tuttavia lo sguardo si mantiene distaccato, come avesse paura di avvicinarsi eccessivamente; eppure, nel momento in cui decide di volgersi risolutamente al presente, non sa o non vuole farlo. Scrive Greco che «Montale vuol salvaguardare in qualche modo – non essendo disposto a gettarsi allo sbaraglio nell'auto-biografia – l'intimità di ciò che ha vissuto e sofferto, e che d'altra parte aveva già trovato in poesia la sua espressione più diretta. E così evita i temi più autenticamente dolorosi, toccando solo aspetti

---

<sup>25</sup> *Quando si giunse al borgo del massacro nazista...*, PO, p. 398.

marginali, di modo che l'intrinseca drammaticità di un tema risulta variamente trasformata, deformata, attenuata»<sup>26</sup>.

Si può dire che la *Farfalla di Dinard* sia in bilico tra lo snobismo, l'atteggiamento dandy, gioco di una letteratura in rovina e la memoria di frammenti e oggetti emblematici. Tratto d'unione è l'ironia, sempre presente in ambedue i momenti a significare che se non è più possibile la letteratura che scavi nella memoria la parola viva e innocente, rivelando il segreto di una realtà piena di simboli, non è d'altra parte più possibile nemmeno la vita di un tipico dandy, disilluso e aristocratico, immune dal contagio della massa. Nella *Farfalla* incontriamo, per la prima volta in Montale, la letteratura che aggredisce se stessa con «i giudizi brucianti, i risentimenti che squarciano spesso la tela preziosa della nostalgia: il paese dell'infanzia [...] la città dell'adolescenza [...] le donne: le loro apparizioni soprannaturali e abbaglianti restano confinate nelle liriche, mentre nella FD le donne appaiono per lo più aggressive, maschiline [...] o compagne querule sopportate con stoicismo»<sup>27</sup> e così il paesaggio, i sapori, le persone della sua terra appaiono bruciati da una vena di realismo senza nessuna pietà lirica, come se il racconto restituisse «l'occasione in tutta la sua oggettiva impoeticità»<sup>28</sup>.

In *Racconto d'uno sconosciuto* ad esempio, la memoria viene vissuta come una catena che vincola il figlio minore, ritratto autobiografico ma non completamente fedele di Montale stesso, al trito e abitudinario ripetersi di un eterno presente.

«Chi non ha motivo di vita, non può staccarsi dal passato, giacché in questo soltanto è possibile l'identificazione di sé»<sup>29</sup> e così il protagonista, seppur giovane, vive intrappolato nei ricordi e, nel momento cruciale dell'abbandono della casa paterna, non riesce

<sup>26</sup> L. GRECO, *Farfalla di Dinard*, in «Studi Novecenteschi», II, 4, 1973, p. 96.

<sup>27</sup> SEGRE, *Invito alla "Farfalla di Dinard"*, cit., p. VI.

<sup>28</sup> GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, cit., p. 187.

<sup>29</sup> GRECO, *Farfalla di Dinard*, cit., p. 98.

a non ripercorrere instancabilmente tutti i luoghi della memoria, come se inconsciamente restio a separarsene.

Alla fine confesserà che «solo una bomba di grosso calibro potrebbe...»<sup>30</sup>. L'elisione conferisce alla frase una valenza fortemente simbolica: quello che non si può dire, moralmente e psicologicamente indicibile, è che solo la frattura traumatica e irrimediabile della morte potrebbe tagliare i legami col passato e rimettere in moto il tempo. Per il figlio piccolo borghese, schiacciato dalla figura paterna come tanti altri personaggi primo-novecenteschi, non è possibile nessuna rivolta e dunque nessun futuro a meno che un violento accadimento esterno non stravolga le abitudini consolidate.

Il giovane protagonista, così simile ai personaggi di Svevo o di Tozzi, pur di sfuggire al peso della memoria giungerà a desiderare la distruzione di tutte quelle cose care, rese odiose dalla perpetua ripetizione, logorate dall'uso.

Forse è proprio questo l'atteggiamento di Montale: auspicare una distruzione della memoria nel momento stesso in cui afferma la superiorità di questa rispetto ad un presente immobile e invivibile; contemporaneamente rigettare qualsiasi possibilità di rimettere in moto il tempo, di iniziare realmente a vivere.

«Tu vuoi restarci dentro, nel fosso; a pescarci le anguille del tuo passato»<sup>31</sup>, dirà la coprotagonista di *Il bello viene dopo*, mostrando chiaramente come Montale voglia convincersi dell'inutilità di qualsiasi azione per poter rimanere accanto ai propri morti, ai propri fantasmi, alle proprie reliquie. Di fronte alla modernità che propone, con affascinanti pubblicità, una bevanda al manzanillo, raccomandata perché «porta via il ricordo di tutto»<sup>32</sup>, il protagonista si rifugia nelle sue memorie, amare perché ormai irrecuperabili. La sua compagna allora lo rimprovera perché bere il manzanillo «una

---

<sup>30</sup> *Racconto d'uno sconosciuto*, PR, p. 11.

<sup>31</sup> *Il bello viene dopo*, PR, p. 51.

<sup>32</sup> *Ibidem*

volta sola non basta. Il bello viene dopo»<sup>33</sup>: non ci si può dimenticare del passato solo ogni tanto, l'abbandono della memoria deve essere completo, senza nostalgie, per poter dare quella «leggera nausea, molto piacevole» che, a quanto crede Montale, è la sensazione propria della contemporaneità.

Tornando a *Racconto d'uno sconosciuto* ritroviamo la stessa ambiguità di atteggiamento nei confronti della memoria: da un lato ci si vorrebbe liberare e dall'altro si vorrebbe restare nel fosso dei ricordi; se la propria compagna reputa piacevole la leggera nausea data dall'oblio e dalla superficialità della vita moderna, dall'altro questa leggera nausea viene vissuta dall'alter ego montaliano come una vera e propria incapacità di vivere il proprio tempo. Potremmo avvicinare quest'angosciante sensazione di impossibilità di un tempo vivo, l'auspicata bomba di *Racconto d'uno sconosciuto*, a quella «conflagrazione e rigenerazione su cui si chiudono *La coscienza di Zeno* e *La montagna incantata*»<sup>34</sup>. Si tratta in definitiva della breve illusione del «*petit bourgeois à la tache humide*»<sup>35</sup> di superare, grazie all'azione, il terribile incanto dell'atemporalità in cui è caduto: la conflagrazione è l'evento atteso e quasi ricercato con cui una granata pone bruscamente fine a quest'illusione e alla vita stessa del protagonista, è un auspicio di morte, un'ansia di distruzione. Oppure, in maniera traslata, di 'guarigione', cioè di pieno e corretto inserimento nella società malata e 'fecale' degli uomini massa, gli stessi uomini che attraverso i meccanici prolungamenti delle proprie volontà si preparano, nelle ultime parole di *Zeno*, a distruggere il pianeta.

---

<sup>33</sup> *Ibidem*

<sup>34</sup> N. SCAFFAI, «*Racconto d'uno sconosciuto*» di Eugenio Montale, in «Per leggere», 2005, 9, p. 79.

<sup>35</sup> T. MANN, *La montagna incantata*, Tea, Milano 2005, p. 315. «Piccolo borghese dalla tacca umida»: si riferisce al lieve inizio di tubercolosi diagnosticato al protagonista. L'ironia della definizione mette in risalto la vacuità, il carattere mentale della malattia nel borghese. Anche Montale è solito sminuire ironicamente paure e sofferenze della sua classe sociale e presentarle costantemente come ridicole e fittizie.

È possibile inoltre individuare un nesso tra *Racconto di uno sconosciuto* e *La piuma di struzzo*, rispettivamente il primo e l'ultimo racconto della prima parte di *Farfalla di Dinard*. *Racconto d'uno sconosciuto* è del '46 mentre *La piuma di struzzo* del '48: un periodo in cui non si sono ancora spente le illusioni di una possibile dimensione pubblica dell'esperienza privata, se non proprio una funzione civilizzatrice della letteratura almeno una comunicazione tra l'individuo isolato e la collettività. Scendendo nei particolari, la prosa del '48 racconta della visita notturna di due cantanti lirici defunti, abbigliati coi costumi di scena, che iniziano a cantare, senza alcun riguardo al vicinato, alcune strofe liriche. L'indomani nulla sembra essere successo, i vicini affermano di non aver sentito niente e la cameriera, che pure ha trovato una piuma dove uno dei cantanti l'aveva persa, precisa che si tratta di una piuma «di pollo o di piccione»<sup>36</sup> non certo di struzzo. La dimensione fantastica è stata dunque riassorbita nella normalità quotidiana lasciando un segno ambiguo che ha tutti i caratteri di una beffa. Notevole è l'attività speculativa dell'autore-narratore che interrompe l'azione e soprattutto si ritaglia due consistenti spazi dialettici all'inizio e alla fine. Il racconto è infatti avviato proprio dalla sua riflessione:

Gli uomini sono un po' come i libri: ne leggete distrattamente uno, e non prevedete che finirà per lasciare in voi una traccia incancellabile [...] Mi chiedo spesso, non quali libri ma quali esseri viventi o defunti io potrei rivedere fulmineamente e involontariamente se fossi posto (facciamo gli scongiuri) davanti a un plotone d'esecuzione [...] Uomini o bestie favorite? Uomini – o donne – che mi furono cari o piuttosto gente di passaggio, individui appena sfiorati, che non sospettarono mai di aver preso tanto posto nella mia coscienza? [...] io direi [...] che molte saranno le sorprese riserbate, in tale congiuntura, all'homo sapiens dei nostri giorni, ormai del tutto dissociato e fatto a pezzi, nel cuore di una società

---

<sup>36</sup> *La piuma di struzzo*, PR, p. 69.

tanto più inumana quanto più si mostra riguardosa dei diritti della collettività<sup>37</sup>.

Si conclude poi con il riconoscimento che «i due uomini erano il principio e la fine di un arco, di una parabola mia personale»<sup>38</sup> che evidentemente inizia a registrare la condizione ossimorica di una società composta da individui dissociati e fatti a pezzi in nome di una condizione collettiva che di sociale non ha più nulla.

Quella che si può definire quasi un'avvertenza, posta da Montale all'inizio della narrazione, sembra adattarsi a gran parte delle prose montaliane: dinanzi al «plotone d'esecuzione» della contemporaneità, il poeta rivede «uomini o bestie favorite» insieme a «gente di passaggio», come a sottolineare il carattere di inconscio e involontario *déjà vu* che assumono i suoi ricordi e a scusarsi preventivamente dell'assenza di qualsiasi garanzia circa la validità estetica o sociale delle sue 'rimembranze'.

I due racconti condividono inoltre la medesima trama di incontri tra sconosciuti in un rifugio antiaereo durante la seconda guerra mondiale: l'incontro in un'occasione terribile e pericolosa come un bombardamento istituisce rapporti tra le persone che, se non sembrano al momento particolarmente significativi, assumono invece un inaspettato valore. Sono eventi minimi sullo sfondo di rivolgimenti epocali: quello che interessa all'autore è appunto questa dialettica tra ricordi privati, del tutto marginali, e la comprensione che questi favoriscono della grande storia altrimenti del tutto inattuabile. Più che una visione fortemente ideologizzata come quella delle due chiese, la rossa e la nera, Montale ha bisogno, per capire e 'costruire' la storia, del correlativo oggettivo formato dalle sue piccole esperienze e dalle piccole esperienze di quelli con cui si trova in contatto. La casuale vicinanza in un sotterraneo stabilisce allora un legame molto forte, una traccia

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 64.

<sup>38</sup> Ivi, p. 69.

di comunità, l'unica comunità realmente possibile, esattamente specularmente a quella letteraria.

Entrambe infatti si trovano ad aggregarsi soltanto in un momento di pericolo, in una condizione umiliata e svilita nella quale i soggetti, le persone empiriche, sono sul punto di scomparire come individui, di morire inghiottiti in un *pastiche* di sangue e calcinacci. Entrambe le comunità si basano sullo scambio, sulla comunicazione (la cui sincerità è garantita dallo stesso momento di pericolo ed incertezza) di esperienze che possono sembrare ridicole, irrisorie ed invece costituiscono tutto quanto è possibile dire sulla vita reale, sulla vita davvero vissuta. Da qui deriva una delle costanti di queste prose narrative: il riconoscimento, ironicamente un po' sorpreso, che sono solo i detriti quelli capaci di accendere le illuminazioni poiché altro non è rimasto delle grandi mitologie se non appunto detriti.

Proprio di detriti racconta una delle prose più direttamente collegate alla poesia, *I quadri in cantina*, anch'essa ambientata in un ipogeo devoluto tuttavia non all'immagazzinamento d'uomini ma di cose, di oggetti da salvare. È forse la medesima cantina in cui Montale conservava i suoi tesori di *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili*: in questo caso la minaccia è tuttavia ancora la guerra, la sua violenza fatta di bombe e non già «l'atroce morsura di nafta e sterco»<sup>39</sup> dell'alluvione fiorentina del 1966. In questo sotterraneo trovano rifugio mescolate insieme cose di pregio e cose di poco valore, non lasciando la guerra spazio a gerarchie qualitative: semmai il problema si presenta dopo, nel momento in cui ci si arriva a chiedere quale destino dare alle cose di poco conto. Ecco allora che i pastelli del pittore Giorgio Carmelich risultano stranamente e sorprendentemente inalienabili, segno di qualcosa «che andava ben al di là dell'arte e della non-arte»<sup>40</sup>. Il giovane autore, incrociato distrattamente dall'autore-narratore tanti anni prima, era morto

---

<sup>39</sup> *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili*, PO, p. 318.

<sup>40</sup> *I quadri in cantina*, PR, p. 203.

a ventidue anni, nel 1929; nell'acquistarne due disegni a pastello, l'alter ego montaliano si era sin dall'inizio posto non già come intenditore d'arte ma come nume memoriale di una vita ingiustamente spenta ed obliata.

Il narratore prova sollievo nel disfarsi di un'opera migliore, come è definita nel racconto quella di Bolaffio, eppure esita nell'abbandonare i piccoli Carmelich:

Posso io forse l'ultimo depositario del segreto e della tristezza di quel nobile ragazzo, lasciarli morire così? O debbo insistere (è la mia disgrazia di sempre) in un estremo tentativo di repêchage di ciò che la vita, crudele, ha respinto, ha gittato fuori delle sue rotaie?<sup>41</sup>

I due pastelli sono diventati infatti il simbolo di un'esistenza, un segreto di cui non viene mai dimenticata la povertà concreta ma di cui viene con forza rimarcato il valore di risarcimento. Analogamente in *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili* accanto alla ceralacca timbrata dal famoso anello con sigillo di Ezra Pound, all'originale dei *Canti Orfici* e all'edizione di Valéry curata da Alain, trovano degno posto «le musiche di tuo fratello Silvio»<sup>42</sup>, ovvero il fratello di Drusilla Tanzi, anche lui come Carmelich artista semiconosciuto, la cui opera e la cui memoria sono da Montale e da lui soltanto riconosciute degne di tutela e di cura.

Sottili trame d'altronde collegano tra loro tutte le prose di *Farfalla di Dinard*: il pellegrinaggio ai luoghi sacri dell'infanzia accomuna il *Racconto d'uno sconosciuto* con *Donna barbata*; anche in questa c'è una condizione di labilità, addirittura di inutilità o mostruosità della memoria, ovvero della persona che ne diventa l'emblema, la vecchia serva barbata, Maria, «l'arbitra e la regolatrice»<sup>43</sup> della casa.

<sup>41</sup> *I quadri in cantina*, PR, p. 205.

<sup>42</sup> *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili*, PO, p. 318.

<sup>43</sup> *La donna barbata*, PR, p. 44.

Un' esistenza inutile? quale errore pensò il signor M. Quando tutte le vecchie serve saranno scomparse dal mondo, quando tutti gli ingranaggi dell'universo avranno un nome [...] chi potrà rincasare con un fantasma, chi potrà vincere l'orrore della solitudine sentendo al proprio fianco la protezione di un mostro angelico e barbuto?<sup>44</sup>

La donna barbata «appare e dispare, come un fantasma appunto: la sua condizione di presenza-assenza la solleva dal transitorio, dal relativo di questa terra per collocarla nell'essenziale, nell'assoluto, nel cielo della poesia»<sup>45</sup>. Non è tuttavia avvertibile nessuna traccia di lirismo, nessun'apoteosi che riscatti la vecchia serva dalla sua condizione svilita: più volte anzi l'ironia vi si accanisce definendola «vecchia cenciosa», nata in un paesino di «catapecchie» e descrivendo con puntiglio la sua vecchiaia «nell'ospizio a pagamento dove l'avevano messa quando in casa non era più stato possibile ospitare un'ottantenne in pieno sfacelo, per non dire in putrefazione»<sup>46</sup>. Con molta naturalezza però l'ironia si fa autoironia quando devia direttamente contro il narratore, senza affatto smarrire la propria acredine anzi talvolta sfiorando un tono di rammarico o di rimprovero: «Dov'era seppellita la vecchia? Chissà, non aveva mai visitato la sua tomba. Di Maria non si ricordava quasi mai, solo a lampi gliene tornava l'immagine nelle ore più buie della sua vita»<sup>47</sup>. Quasi senza variazioni è la traslazione di questo passo in poesia, con *Quel che resta (se resta)* in *Quaderno di quattro anni*:

La vecchia serva analfabeta  
e barbata chissà dov'è sepolta  
poteva leggere il mio nome e il suo  
come ideogrammi

<sup>44</sup> Ivi, p. 46.

<sup>45</sup> G. CAVALLINI, *Memoria e oblio in una prosa di Montale*, in ID., *Momenti tendenze aspetti della prosa narrativa italiana moderna e contemporanea*, Bulzoni, Roma 1996, p. 216.

<sup>46</sup> *La donna barbata*, PR, p. 44.

<sup>47</sup> Ivi, p. 46.

forse non poteva riconoscersi  
 neppure allo specchio  
 ma non mi perdeva d'occhio  
 della vita non sapendone nulla  
 ne sapeva più di noi  
 nella vita quello che si acquista  
 da una parte si perde dall'altra<sup>48</sup>

La memoria viene identificata come registro degli acquisti e delle perdite, consapevolezza che, nella vita umana, ad ogni evoluzione in un campo corrisponde un'involuzione in altro luogo, a ogni memoria corrisponde un oblio. La vecchia serva è quasi derisa in un primo momento per quella sua incapacità di «riconoscersi», per quell'incolmabile diversità con il suo pupillo tanto colto da sapere non solo leggere e scrivere ma anche interpretare, attraverso quegli ideogrammi sconosciuti, l'intera realtà, un orizzonte troppo vasto per lo sguardo della serva. Eppure proprio quella limitatezza visiva le permette di focalizzarsi in modi ignoti all'istruito: non «conosce» la vita, non è in grado di analizzarla con gli strumenti della conoscenza ma quello che vive lo avverte senza alcun filtro, con un'istintività ormai perduta e in qualche misura rimpianta dal troppo progredito poeta.

Il brano si direbbe allora testimonianza di come della memoria «il signor M.» vorrebbe spesso fare a meno: «A volte aveva lottato contro quella memoria, aveva cercato di disfarsene come si fa di un cencio smesso»<sup>49</sup> ma è anche prova di come ricordare i fantasmi, «ritrovarli, farli rivivere in noi [gli] appare come un dovere; ma il compito è molto difficile perché anch'essi furono vivi»<sup>50</sup>. Il ricordo vivo si ribella all'interpretazione e ricostruzione razionale

<sup>48</sup> *Quel che resta (se resta)*, PO, p. 603.

<sup>49</sup> *La donna barbata*, PR, p. 46.

<sup>50</sup> E. MONTALE, *Fantasmî ritrovati* (1966), in ID., *Il secondo mestiere, Prose*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, I, p. 2806. D'ora in avanti le prose ivi raccolte saranno citate con il solo titolo della prosa e la sigla SMP.

a cui il poeta vuole sottometerlo. La memoria volontaristica e razionale, quella che si pone alla base della ricerca conoscitiva e dunque anche della poesia (la musa della poesia come figlia della memoria) è radicalmente diversa dalla memoria involontaria e irrazionale, rivelatrice del rimosso, la quale si oppone a ogni tentativo di strutturazione.

«Quelle poche memorie erano andate lievitando e di giorno in giorno mi sembravano sempre più irreali. Non potevo fonderle in un tutto omogeneo, in un continuo. Si rifiutavano di organizzarsi secondo un ordine e una prospettiva. Dovevo lasciarle sorgere a piacer loro e così fu»<sup>51</sup>: questo auto-commento montaliano non descrive soltanto il funzionamento della sua memoria poetica ma la stessa genesi della sua prosa. «Nacquero così i racconti non-racconti, le poesie non-poesia che anni dopo raccolsi sotto il titolo *La farfalla di Dinard*»<sup>52</sup>.

Tutti i tentativi d'oblio sono evidentemente stati vani e «la donna barbata diventa così un'ulteriore testimonianza della presenza dei morti nella poesia di Montale, ma trattati come ombre vive»<sup>53</sup> poiché non c'è nulla di più vivo, di più persistente del ricordo, del residuo e quindi della cosa morta. La memoria della vecchia serve assume allora, secondo Montale, una «funzione di tabù»<sup>54</sup> ed è associata a quegli oggetti, quelle «cianfrusaglie» che rimangono nelle case anche dopo la partenza dei vecchi padroni e che i nuovi padroni non osano toccare. «Non solo le ispiratrici fondamentali della sua opera, quelle capaci di prodigi stilnovistici, possono materializzarsi al suo fianco [...] ma tutti coloro che hanno passato il "limite", collocandosi in quel punto dantesco dei tempi congiunti nel presente»<sup>55</sup>: il ricordo delle vite passate si materializza quindi

---

<sup>51</sup> *Variazione 14*, PR, p. 576.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> G. IOLI, *Montale*, Salerno Editrice, Roma 2002, p. 123.

<sup>54</sup> *La donna barbata*, PR, p. 46.

<sup>55</sup> IOLI, *Montale*, cit., p. 123.

solo attraverso la scrittura che diventa un po' il «ciarpame di antica data»<sup>56</sup> di Montale.

Un'altra serva montaliana fa capolino dalle pagine della memoria: è Palmina, al secolo Alice Bigi, secondo il parere di Nascimbeni o Maria Rosa Solari secondo la proposta di Scaffai che intuisce nel personaggio protagonista de *Le rose gialle* una sovrapposizione di più persone reali. In ogni caso nella suddetta prosa, se non è presente la memoria dei luoghi infantili è maggiormente apprezzabile quella dei luoghi poetici delle *Occasioni*: dalla stazione di *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...* ai porticati modenesi di *La speranza di pure rivederti*. Giovannuzzi vede infatti il racconto come «un collage delle *Occasioni*, stravolte e rese pressoché irricognoscibili»<sup>57</sup>, dove il momento dell'addio tra il protagonista, sua moglie e la loro vecchia serva «ruota intorno ad *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse*, ne è anzi la parafrasi, che però scarica la molla simbolica del mottetto ricollocando la vicenda nella banalità del quotidiano»<sup>58</sup>. Che sia in azione una «distruttiva memoria interna»<sup>59</sup>, come sostiene Giovannuzzi, è plausibile ma indubbiamente la riflessione maggiormente sviluppata è quella intorno all'«impossibilità di attingere nel presente la piena memoria di un passato ormai irrecuperabile»<sup>60</sup>. La serva che, a detta del narratore, «speculava incredibilmente sulla [sua] attitudine interiore a creder[si] sempre dalla parte del torto. Padrona fino all'assurdo [...]»<sup>61</sup> non è altro che il passato, con i suoi souvenir che si rendono oggetto nella bottiglia di Sorbara del racconto, regalo della serva e oggetto «misterioso», destinato però unicamente a rompersi emanando un «acre fortore dolciastro»<sup>62</sup>.

<sup>56</sup> *La donna barbata*, PR, p. 46.

<sup>57</sup> GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare*, cit., p. 188.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Ivi, p. 189.

<sup>60</sup> SCAFFAI, *Commento a MONTALE, Prose Narrative*, cit., p. 17.

<sup>61</sup> *Le rose gialle*, PR, p. 15.

<sup>62</sup> Ivi, p. 16.

Passato di cui fa parte anche la poesia, situandosi decisamente oltre il «limite», argomento di un altro racconto incentrato sulla memoria e intitolato significativamente *Sul limite*. Il racconto è sostanzialmente una descrizione dell'aldilà secondo Montale, una sorta di *Waste Land*, una terra dopo l'Apocalisse che ha i connotati banali e scialbi di una periferia. La narrazione ha inizio con la morte del poeta per un comune incidente automobilistico, «il solito stupido incidente»<sup>63</sup> come trova il tempo di commentare l'autore-protagonista prima di morire. Una volta uscito dal relitto dell'automobile il personaggio sale su di un tram che lo porta inaspettatamente alla periferia della città. Qui viene a prenderlo un giovane soldato, conosciuto molti anni prima da Montale e morto in guerra, che gli spiegherà i dettagli della vita a Limite, un centro di smistamento verso altre zone dell'oltretomba. Ogni cosa sembra essere burocrattizzata in questo spazio «incolore»<sup>64</sup>: le persone arrivano e ripartono dopo aver visionato «per qualche decennio» i «film» della loro vita, non si comprende bene a quale scopo. Riappare qui l'idea della vita 'ripetibile' *ad infinitum*, la vertigine di un regno oltremondano che costringe a rivedere e rivivere le memorie del mondo, in attesa dello smemoramento e dell'acquisizione di nuove memorie, tuttavia dello stesso tipo delle prime, senza in definitiva alcuna progressione spirituale.

Scrivendo a Contini di questa prosa, Montale confesserà: «mi ha procurato lettere di sdegno. Pare che io abbia offeso l'al di là»<sup>65</sup> ed in effetti la nota predominante di questo breve viaggio sulle orme di Virgilio e Dante è la desolazione. Non si aprono grandiose architetture testuali a rivelare l'ordinamento divino né tantomeno sfilano le *imagines maiorum* degli avi e discendenti illustri. Quello che accade ha una dimensione intima, dimessa, ordinaria, fa parte

<sup>63</sup> *Sul limite*, PR, p. 190.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> E. MONTALE, lettera a G. Contini, 23 settembre 1946, ora in D. ISELLA, *Eusebio e trabucco. Carteggio di E. Montale e G. Contini*, Adelphi, Milano 1997, p. 97.

di un ciclo irredimibile, senza variazioni, spietato come può essere soltanto un meccanismo burocratico. A stemperare parzialmente la crudeltà di dover rivedere la propria vita 'come un film' ed essere destinati a ripeterne le minuzie *sine die* vengono introdotte le persone care in vita, quelle che accolgono e accompagnano il nuovo arrivato nella sua nuova ma non rinnovata esistenza. Tuttavia costoro, la cui memoria dei fatti terreni è sbiadita, non riescono a costituire un ancoraggio emotivo per chi con una memoria inflitta e subita deve ancora fare i conti. Quando comprende che nel film dovrà vedere Giovanna, una vecchia amica, mentre viene rinchiusa «nel vagone impiombato» supplica di non dover sopportare questa prova:

Non si potrebbe rimandare questa faccenda? questo incontro dico? Forse mi capisci, per me era una partita chiusa. Ho faticato tanti anni per deviare il mio pensiero da questi... amici, ho creduto di impazzire per questo sforzo e il destino mi aveva persino risparmiato la notizia del vagone impiombato. E ora tu... No, no, è troppo, è troppo...<sup>66</sup>

Ma la memoria, come l'aldilà, ha le sue regole ferree e non può piegarsi ai desideri: «Era troppo comodo dimenticare. Riprendi a vivere come noi... giunti prima di te»<sup>67</sup>.

Se in Montale le memorie rampollano spesso spontaneamente al contatto con un oggetto o una sensazione che scatena fulminee e stravaganti connessioni, talvolta al contrario sono gli altri, i comprimari, ad esigere dal soggetto il reperimento di un ricordo che si vorrebbe dimenticare. Il mondo esterno entra così nella sfera personale e da quest'intrusione nasce la comunicazione, la storia, che resterebbero sconosciute se non ci fosse un invito esterno a renderle palesi. Va inoltre detto, incidentalmente, che anche fuori dal livello testuale, nella realtà stessa, la creazione di questa prosa, quindi per così dire la rielaborazione del ricordo, si deve ad un

---

<sup>66</sup> *Sul limite*, PR, p. 192.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

intervento esterno, quello di Irma Brandeis che dopo aver letto la descrizione che Montale le fa di un incidente realmente occorsogli decide di ricavarne una *short story* da pubblicare sul «New Yorker». Da questa base già letteraria, che Montale apprezza in quanto già formalizzata, lontana dal flusso delle cose, Montale trae, anni dopo, il racconto nella sua forma definitiva aggiungendo come fattore saliente il viaggio ultraterreno.

L'intervento esterno d'altronde è frequentemente inserito all'interno dello stesso testo sotto forma di cornice narrativa. *Le rose gialle*, ad esempio, condivide lo stratagemma introduttivo di un interlocutore-intervistatore (forse un alter-ego della stessa Irma Brandeis) con parecchie altre prose, delle quali la più prossima è sicuramente *Donna Juanita*. In questa infatti, malgrado il paesaggio rievocato sia quello ligure e non quello modenese, troviamo nuovamente l'intervistatrice americana chiedere al poeta qualche aneddoto marginale su quelle vite sprecate, quelle «crisalidi» (il vocabolo è presente sia nella prosa in oggetto che nella produzione poetica) che non giungono mai ad una forma vera e propria. In questo caso si tratta della storia di una ragazza italiana che, al seguito del marito emigrante in Sud-America, lascia il suo paese natale (Monterosso, non citato però nel testo) per poi farvi ritorno molti anni dopo. Donna Juanita «non giunse mai ad apprendere bene la nuova lingua pur dimenticando a metà il suo dialetto e quasi del tutto l'italiano che non aveva mai conosciuto troppo. Da ragazza era stata sempre prigioniera in casa o all'asilo delle monache. Non sapeva nulla della vita»<sup>68</sup>. Anche questa prosa deriva direttamente dalla realtà biografica di Montale tant'è vero che la nipote di Donna Juanita scrisse una lettera al poeta, morto già da tempo, mettendo in dubbio «l'attendibilità storico-biografica della ricostruzione»<sup>69</sup>. Nel racconto l'autore descrive del resto anche le figlie di Donna Juanita: «Non credo che aspirassero a nulla, in vita e in morte. Non ebbero mai

<sup>68</sup> *Donna Juanita*, PR, p. 21.

<sup>69</sup> SCAFFAI, *Commento a MONTALE, Prose Narrative*, cit., p. 25.

veramente né casa né patria, né lingua né famiglia. Non giunsero a un'esistenza vera e propria e forse non sospettarono neppure che potesse essercene una diversa dalla loro»<sup>70</sup>.

Montale, probabilmente prendendosi tutte le libertà che la sua 'invenzione' suggeriva, voleva nelle vecchie serve come nelle ricche ignoranti identificare quelle creature che rimangono in sospeso, senza riuscire ad attingere a dimensioni nobili né risultare cancellate nel flusso delle cose; creature per molti versi simili alle *Farfalle* che andava scrivendo.

Del legame che questo racconto stringe con la prosa poetica di *Dov'era il tennis...*, inserita nella sezione *Intermezzo* della *Bufera*, troviamo conferma in Montale stesso che identifica la dueña Paquita della *Bufera* con Donna Juanita di *Farfalla di Dinard*. Anche l'ambientazione è la medesima ovvero la villa dei «sudamericani» con il «conchiglione-terrazzo sostenuto da un Nettuno gigante, ora scrostato»<sup>71</sup>, di cui nella prosa si rivela anche l'artefice, «uno scultore di Pietrasanta»<sup>72</sup>. Eppure se *Dov'era il tennis...* è un tipico «esempio di prosa d'arte, adeguata al contesto lirico in cui è inserita, *Donna Juanita* risente invece della medietas stilistica che caratterizza tutta la raccolta delle prose narrative»<sup>73</sup>.

La lirica inoltre mette in relazione le due ville, quella della signora sudamericana e quella paterna, accostate per analogia di paesaggio, per quegli scorci di giardino e per la «grotta incrostata di conchiglie»<sup>74</sup> che sembra fare il verso alle decorazioni marine della villa dei sudamericani. Ma il ricordo della villa paterna ha tutto l'agio di svilupparsi in *La casa delle due palme* che difatti ricorda molti degli elementi visti fin qui inserendoli in una diversa chiave tonale. In questa infatti è in primo piano la vita stessa del protagonista, Federico, che tornando nei luoghi dell'infanzia (che

<sup>70</sup> *Donna Juanita*, PR, p. 22.

<sup>71</sup> *Dov'era il tennis...*, PO, p. 224.

<sup>72</sup> *Donna Juanita*, PR, p. 20.

<sup>73</sup> SCAFFAI, *Commento a MONTALE, Prose Narrative*, cit., p. 24.

<sup>74</sup> *Dov'era il tennis...*, PO, p. 223.

sono ovviamente in tutto e per tutto quelli di Montale) tenta di determinare fino a che punto si sia evoluta la sua propria esistenza. Una crisalide che tenta di comprendere se sia avvenuta o no la miracolosa trasformazione e per farlo non ha altro mezzo se non porsi in relazione con quella memoria che torna, come al solito, a tradimento. Così Federigo «*crede* per un attimo di impazzire»<sup>75</sup> e pensa «con preoccupazione al sapore dei cibi che gli sarebbero stati serviti»<sup>76</sup>, si rende in pratica conto di una distanza incolmabile che può solamente fingere di ignorare. Incontrando il coetaneo figlio del *manente* (forse lo stesso Restin di *La busacca*) e la vecchia serva di casa (presumibilmente la stessa di *La donna barbata*) il protagonista e gli altri personaggi non dicono «di essersi trovati tanto più vecchi»<sup>77</sup> anzi «parlano familiarmente»<sup>78</sup> come se fosse passato soltanto un giorno, come se la vita ed il tempo fossero chiusi in un ciclo infinito. Ma il protagonista vede le differenze, capisce di aver passato un limite invisibile, di essere divenuto estraneo a quei luoghi, ad una parte di se stesso. Quali ricchezze porta con sé tornando, da bravo emigrante, al paese della sua infanzia? «Niente diamanti, niente negozi bruciati, nessun congiunto spedito nel regno dei padri, nessun contatto materiale, utilitario, con la roba del luogo»<sup>79</sup>, l'unico legame che resta è quello con le cose minime, la consuetudine con i sapori della cucina di famiglia, l'ombra dei morti, anch'essi visti familiarmente, senza nessuna sacralizzazione o mistica funerea, ormai quasi ridotti a numi tutelari della casa, ad immagini radicate nel paesaggio.

Ad ogni modo la distanza venutasi a creare tra se stesso e il paese dell'infanzia non gli permette di idealizzarlo: tra le tante minuzie si ricorda di una scritta in inglese «in fondo a certo sedile di por-

---

<sup>75</sup> *La casa delle due palme*, PR, p. 38.

<sup>76</sup> Ivi, p. 41.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Ivi, p. 40.

cellana»<sup>80</sup> o del «tanfo di pesce marcio e di catrame»<sup>81</sup>; i paesaggi sono fatti di borri disseccati e broli stenti, i ricchi del paese sono tali grazie ai loro delitti, le case sono scrostate, quello che veniva agitato dalla pagoda in segno di benvenuto al viaggiatore di un tempo e che ora nessuno più agita non è un *foulard* o un fazzoletto ma un «cencio bianco»<sup>82</sup> o un «asciugamani»<sup>83</sup>. Eppure proprio questo realismo impietoso accentua l'impressione di vuoto, di assenza, di ricordo vivente ma irrecuperabile che questa «villeggiatura coi [propri] morti»<sup>84</sup> assume. È caratteristico di Montale d'altronde far sentire lo strazio doloroso del tempo che passa, non come astrazione ma come concretezza, insieme meravigliosa e cruda, della «vita di quaggiù»<sup>85</sup>.

Nella prosa *Sulla spiaggia* il consueto rapporto con la memoria viene invece rovesciato, invalidando il ruolo del poeta quale conservatore della memoria cioè unico individuo, in una società senza memoria, a riconoscersi nel recupero e nella salvaguardia del passato. Lo schema consueto prevede il poeta intento a salvare il ricordo non solo del minimo evento o dell'oggetto apparentemente banale ma soprattutto della persona trascurabile, dell'individuo anonimo o considerato inutile. Queste vite, da sole, sono fantasmi muti, simboli evanescenti come tracce di lumaca, privi di ogni capacità di imporsi

---

<sup>80</sup> Ivi, p. 41. «“The Preferable, Sanitary Closet”, la prima frase inglese di cui avesse memoria».

<sup>81</sup> Ivi, p. 39.

<sup>82</sup> Ivi, p. 38.

<sup>83</sup> Ivi, p. 37.

<sup>84</sup> Ivi, p. 41.

<sup>85</sup> *Il mondo della noia*, SMA, p. 82. La «vita di quaggiù», menzionata in questa prosa pubblicata per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 13 luglio 1946, è la stessa formula che si ritrova in *Ai tuoi piedi*, poesia di *Quaderno di quattro anni* (1977), PO, p. 594. «Mi sono inginocchiato ai tuoi piedi / [...] con scarsa fiducia / e debole speranza non sapendo / che senso hanno quassù il prima e il poi / il presente il passato l'avvenire / e il fatto che io sia venuto al mondo / senza essere consultato. / Poi penserò alla vita di quaggiù / non sub specie aeternitatis, / non risalendo all'infanzia / e agli ingloriosi fatti che l'hanno illustrata».

alla coscienza. *Sulla spiaggia* mostra la crisi di questo paradigma: l'oggetto scatenante è in questo caso un semplice biglietto di cortesia che viene inviato, insieme ad un cesto di «leccornie», da una conoscente che il poeta, contrariamente alle sue abitudini, aveva del tutto dimenticato.

La *failure* dell'attività che più di ogni altra identifica il poeta diviene allora, per estensione, fallimento della poesia in senso assoluto. Significativamente il primo titolo di questa prosa, nel momento della sua apparizione nel 1946 sul «Corriere», era *L'angelo dimenticato*, a sottolineare sin dal primo istante come quel 'gesto mancato' fosse in realtà un'irreparabile negligenza nei confronti della poesia stessa. Il personaggio Montale afferma infatti: «è tornata perché ha "voluto" tornare, è lei che mi fa grazia di sé, non sono io che mi degno di ridestarla andando diletteggiantemente alla ricerca del tempo perduto»<sup>86</sup>. Il poeta tenta poi di rimediare con un'affannosa ed impaziente ricerca nello «scrigno della memoria», come a volersi in questo modo scusare della «scortesia». Anche in questo si può notare come la pratica della poesia si configuri quasi come un necessario gesto di *bon ton*, come il doveroso omaggio a una deontologia privata.

Seguono alcune proposte di riparazione mentre il protagonista ed un suo confidente cercano di ricostruire la lontana figura della conoscente dimenticata, un'insegnante italiana emigrata negli Stati Uniti e partecipe, a suo tempo, di quella Firenze internazionale già descritta in *Dominico o Il signor Stapps*. Quest'ultimo viene addirittura rievocato e collegato in qualche modo alla dimenticata

---

<sup>86</sup> *Sulla spiaggia*, PR, p. 195. Da notare l'avverbio «diletteggiantemente», non solo connotazione ironica della profondità delle ricerche memoriali del personaggio borghese ma anche parola chiave della riflessione montaliana sulla figura dell'artista. Fin dal saggio *Stile e tradizione* Montale delinea un artista che sia capace di un «superiore diletteggiantismo» (*Stile e tradizione*, SMA, p. 12) non un artista di mestiere: è opportuno quindi che anche la salvaguardia della memoria, la ricerca del tempo perduto, sia un'attività svolta diletteggiantemente.

«Anactoria o Annabella»<sup>87</sup> quasi a voler dare una sorta di prova, del tutto implicita al ‘romanzo’ montaliano, della sua effettiva esistenza. Tuttavia il dramma della memoria mancata e della scortesia commessa subisce un continuo controcanto ironico grazie al deuteragonista; quando il personaggio Montale esclama: «siamo stati poco cortesi, Antonio, dovevamo scriverle per i primi, anzi dovevamo curarci di lei quand’era qui...»<sup>88</sup>, Antonio risponde: «Sei matto? [...] Pensi sempre a quella povera diavola? Mandale una cartolina e falla finita. Del resto chi se ne ricordava più? Se non sappiamo nemmeno il suo nome!»<sup>89</sup>.

Quindi all’io memorialistico e tendente all’avvilimento si oppone un alter ego ironico che riporta a forza l’episodio entro confini del tutto banali. La funzione che era stata della donna di *Il bello viene dopo* viene ora assunto da un amico che ha tutte le caratteristiche di un secondo Montale: si potrebbe riconoscere in questo procedimento una sorta di scissione permanente che opererebbe nel Montale delle prose. Una delle due parti è quella che insiste nella rievocazione memoriale, l’altra è quella che si occupa della dissacrazione, il correttivo anti-sentimentale. Del resto anche il cambiamento di titolo obbedisce, secondo Carpi, ad «una volontà di abbassamento di tono, di spostamento dell’attenzione»<sup>90</sup>. Quando Montale afferma con stizza della dimenticata Annabella: «Era la purezza e la giustizia in persona, Antonio, e ce ne accorgiamo troppo tardi»<sup>91</sup>, l’altro risponde: «È sempre troppo tardi per te», quindi in maniera del tutto analoga a come aveva fatto la donna di *Il bello viene dopo*, introducendo inoltre una sorta di sberleffo per il carattere ‘apocalittico’ delle rimembranze montaliane. Carattere che si poteva ritrovare anche nella chiusa

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 193.

<sup>88</sup> Ivi, p. 197.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> U. CARPI, *Montale dopo il fascismo. Dalla «Bufera» a «Satura»*, Liviana, Padova 1971, p. 128.

<sup>91</sup> *Sulla spiaggia*, PR, p. 197.

di una poesia come *Dora Markus*, quasi con gli stessi termini («Ma è tardi, sempre più tardi»<sup>92</sup>) e che viene naturalmente colpito dal riferimento prosastico con la forza di un preciso rinvio intertestuale. Infine il deuteragonista conclude la prosa con un invito, del tutto comico e basso, a «vedere se la cucina dell'albergo continua a esser degna del suo nome»<sup>93</sup>.

La memoria è ormai un fatto del passato, una possibilità sepolta. Troppi, secondo Montale, sono quelli che coltivano la memoria per interesse, archiviando fatti e persone nella stessa indistinta zona d'ombra. In *Le vedove* sono ad esempio queste ultime ad impossessarsi del ricordo dei mariti per loro esclusivo uso e consumo. «My husband»<sup>94</sup> ripetono ossessivamente, sottolineando cosa resti in realtà di quei fantasmi: il nome di mariti, la condizione di oggetti posseduti dalle mogli.

I miei migliori amici sono morti ed io solo resto a lottare contro il culto ad essi professato dalle care Vedove. Li ricordo a modo mio, salendo sul tram, bevendo l'aperitivo; li ravviso nel muso di un cane, nel profilo di una palma, nella traiettoria di un fuoco artificiale. Li ritrovo talvolta nella pattumiera che il mare sospinge verso il Calambrone, nella fondiglia di un bicchiere di vecchio Barolo, nel balzo del gatto che ieri notte inseguiva una farfalla sulla piazza di Massa. Nessuna voce diceva «my husband» ed Essi erano felici, vivevano con me<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> *Dora Markus*, PO, p. 132. La seconda parte di *Dora Markus* è acclusa a una lettera a Contini del 15 maggio 1939, mentre la prosa *Sulla spiaggia* viene pubblicata nel 24 settembre 1946.

<sup>93</sup> *Sulla spiaggia*, PR, p. 198.

<sup>94</sup> *Le vedove*, PR, p. 165. Suggestiva ma impossibile da comprovare l'ipotesi di una relazione tra questa possessiva esclamazione delle care vedove e i versi di Emily Dickinson (di cui Montale era lettore e traduttore) in *Title divine - is mine*, ovvero il componimento J1072 (1862) / F194 (1861): «My Husband” - women say - / Stroking the Melody - / Is *this* - the way?» («Mio Marito” - dicono le donne - / Carezzando la Melodia - / È *questa* - la via?»).

<sup>95</sup> Ivi, p. 166.

Pur non essendo idealizzata, pur venendo suscitata dalle immondizie che il mare sospinge nelle cale o dalla feccia di un bicchiere di vino, la memoria del poeta rimane viva e appartenente ad una sfera più alta e più umana.

## 2. *Il dandy, la società e il minimo evento*

Montale ironizza sul modo in cui i suoi ricordi, le sue più intense esperienze, tentano di riaffiorare, da detrito rifarsi costruzione, da margine rendersi di nuovo centro: quest'atteggiamento potrebbe essere definito come una sorta di sprezzatura snobistica e lascia la sua impronta su molteplici prose montaliane. Già Luperini vedeva la memoria e il dandismo come i due «punti magnetici fra cui si muove, venendone comunque orientato, l'ago della ricerca»<sup>96</sup> ed assumeva la «casa delle due palme» e l'«albergo di lusso» del commento di Longhi come simboli di un'oscillazione che diviene anche interferenza. Infatti «il dandismo umanistico non si esaurisce nel turismo mondano, ma fa parte di una ricerca di alternativa al presente, che si configura come ritorno al paese dell'infanzia, rielaborazione del lutto dei “cari perduti”, aspirazione a un tempo “diverso” da contrapporre a quello della società industriale»<sup>97</sup>.

Tuttavia l'identificazione con lo snob, come si può dedurre dalle prose più antiche, non era inizialmente completa e soprattutto non era esente da forti dosi di autoironia. La prima prosa ad inaugurare la galleria dei dandy è infatti *I nemici del signor Fuchs* (1952), oculatamente posta ad apertura della seconda sezione di *Farfalla di Dinard*: già da questo primo brano si può osservare come «quel disinteressato chierico dello snobismo che è il signor Fuchs [...] uomo multilingue, di età e di provenienza egualmente inafferrabili [...] squattrinato come tutti i veri poeti (e tale lo si considera anche

<sup>96</sup> LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 184.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

se egli non scriva versi)»<sup>98</sup> non viene affatto presentato come una figura positiva. «Le leggi sociali cui lo snob pretende di attenersi sfuggono alla logica e alla borghese correttezza dell'interlocutore»<sup>99</sup> e arrivano a configurarsi come veri e propri assurdi. Seppure richiamandosi esplicitamente a comportamenti aristocratici, l'atteggiamento del signor Fuchs si sottrae alle regole anche di questi e rimane «un mistero» che il narratore annuncia di aver scoperto, ancor prima di raccontare l'azione vera e propria, salvo poi non esplicitare al lettore l'esito di questa sua scoperta.

Opposto dunque allo snob c'è un interlocutore borghese diviso tra desiderio di entrare in quel mondo misterioso e coscienza che quel mondo non ha senso, non è un'alternativa perseguibile. Sembra quasi che la mira del racconto sia l'affermazione che al di là del mondo borghese non c'è nulla. A riprova di questo le stesse categorie borghesi che nel racconto vengono presentate come inadeguate e perdenti giocano in realtà un ruolo di primo piano nel giudicare sottilmente chi si crede superiore ad esse. Così del signor Fuchs viene detto che «la sua principale professione è quella di Ospite: ospite ospitato, s'intende, non ospitante»<sup>100</sup> e le sue azioni, sebbene mai dichiarate come esplicitamente negative, vengono implicitamente ritenute impossibili da giudicare o comprendere perché non appartenenti a nessuna logica sociale riconoscibile. Il borghese insomma «vorrà convenire [con lo snobistico Fuchs] che la decadenza del costume è veramente irreparabile» ma non riesce a comprendere quale possa essere il *modus vivendi* di un costume alternativo.

Il dandy sovverte anche le regole più comuni: Montale allora sospende il giudizio, riattivandolo solamente dopo accurata riflessione (tramite lo svolgimento stesso del racconto) e sempre attraverso una sottilissima ironia. Così si hanno personaggi che si reputano superiori alle regole e vengono smascherati per insipienti o comunissimi

<sup>98</sup> *I nemici del signor Fuchs*, PR, p. 73.

<sup>99</sup> SCAFFAI, *Note a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. 436.

<sup>100</sup> *I nemici del signor Fuchs*, PR, p. 73.

superbi e altri la cui valutazione si fa più difficoltosa. Nel primo caso il principale bersaglio dell'ironia snobistica è lo stesso personaggio dello snob o per meglio dire il miraggio che questo 'falso dandy' incarna di una superiorità acquisita e riconoscibile, valida al di là di ogni giustificazione razionale. Per quanto riguarda i finti dandy maschili, essi limitano generalmente le loro pretese di superiorità al mondo dell'arte, mentre le figure femminili si ritengono superiori nella sfera spirituale.

Le prose come *Donne del «Karma»* (1952) o *La tempestosa*, mostrano al lettore una diversa declinazione dello snobismo o finto dandismo, denunciandone comunque ironicamente la vacuità. In particolare *Donne del «Karma»*, riprendendo il riferimento alle dottrine misteriosofiche periodicamente in voga in Europa<sup>101</sup>, mostra ferocemente il divario tra la pretesa superiorità della protagonista (superiorità non di eleganza o di talento artistico ma di sensibilità, di elevatezza psicologica o addirittura mistica) e la realtà terrena e perfino gretta dei suoi comportamenti.

La 'donna del karma' pretende infatti di aver compiuto un «salto dal quarto al settimo»<sup>102</sup> grado di perfezione nel ciclo delle purificazioni ma licenzia senza tanti complimenti uno dei «servitori»<sup>103</sup>, chiamandolo «mezzo sovversivo»<sup>104</sup>.

Ma che eguaglianza, ma che sfruttamento, ma che diritti gli dicevo; che discorsi a capocchia mi fai se il discorso è tutto un altro? [...] Se tanto mi dà tanto, se hai noie e grane e miseria è solo perché per il momento il tuo karma è quello che è. Pretendere di più sa-

---

<sup>101</sup> Riferimento condiviso con la prosa *Clizia a Foggia*, in cui ricompare l'«angiola» ispiratrice ma in un contesto del tutto desublimato e svilito. Basti ricordare che dopo una sorta di sogno o visione Clizia sarà costretta a confessare di aver visto una sua reincarnazione precedente: non la «divina Saffo» (PR, p. 100) né tantomeno un animale nobile, di quelli cari ai poeti, per quanto non laureati, bensì un umilissimo ragno.

<sup>102</sup> *Donne del «Karma»*, PR, p. 108.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

rebbe come voler cavare sangue da una rapa [...] Tutti così questi squattrinati: non sanno aspettare e se la prendono con chi vola o chi ha già volato<sup>105</sup>.

Dal discorso della protagonista si evince come la rivendicata superiorità morale si riconverte bruscamente in una semplice differenza di censo: il settimo grado del karma non può certo essere accessibile per gli «squattrinati» e d'altro canto «grane e miseria» non sono imputabili ad altro che alle scarse qualità spirituali del malcapitato servitore. Tuttavia la sensibilità della signora, il cui unico merito all'infuori del karma sembra essere quello di aver sposato un uomo ricco, non teme affatto di svilirsi parlando come Montale ironicamente la fa parlare: ancora una volta Montale ricava l'effetto voluto non soltanto dal confronto tra la pretesa superiorità e la reale pochezza del personaggio ma dalla commistione ironica di linguaggi diversi. La donna che si fa chiamare «Michelangiola»<sup>106</sup>, che vive in una villa lussuosa ma ricavata da un antico convento, che prende i suoi pasti nel vecchio refettorio (il quale «è un po' buio ma "apre il cuore" secondo lei»<sup>107</sup>) è la stessa che parla grossolanamente di rape e «discorsi a capocchia».

Una valutazione così netta ricavabile dall'ironia montaliana non si offre frequentemente e infatti per quanto riguarda il protagonista di *Cena di San Silvestro* si deve registrare una sorta di tacito e divertito sconcerto. Si racconta infatti di un *gourmet* che non mangia ma si limita a guardare e studiare i pasti altrui al fine di ricavarne conoscenza e godimento:

il solo piacere della mia vita è di veder mangiare gli altri. Chi conosce questo mio debole mi chiama il Veggente. In realtà io sono un moralista epicureo. Non potendo studiare l'uomo in tutte le sue facoltà e abitudini, ho scelto la più duratura e anche la più

---

<sup>105</sup> *Ibidem.*

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>107</sup> *Ibidem.*

piacevole: la nutrizione. Dal modo di mangiare degli altri, dalla loro scelta, dal loro modo di comportarsi in questa quotidiana ritualità, io traggo considerazioni di ordine generale, risalgo alle Cause e ai Fini<sup>108</sup>

Il punto di vista di Montale si divide qui tra quello del raffinato buongustaio e dell'attonito ma assenziente cameriere che, agli insoliti discorsi del «commendatore», non può che rispondere con un molto eloquente «?»<sup>109</sup>, non preceduto né seguito da altre parole. Questo silenzio che sembra nascondere considerazioni inesprimibili sulla salute mentale dell'interlocutore e insieme è segno dell'evidente impossibilità di ribadire per rispetto o subordinazione, ricorda quello del tutto simile di *Intenzioni (Intervista immaginaria)* in cui il silenzio dell'intervistatore (marcato da una serie di puntini: «...»<sup>110</sup>) era dovuto ovviamente alla sua inesistenza, alla sua completa assenza finanche come personaggio immaginario ma anche ad una sorta di ironica valutazione dell'autore su se stesso, al desiderio di marcare la stranezza di un uomo che si intervista da solo.

Così la bizzarria di chi si astiene dalla materia del mondo per poterne fare migliore conoscenza attraverso l'osservazione di coloro che nel mondo sono ciecamente immersi può a prima vista sembrare soltanto un *divertissement* ma implicitamente rivela quella che Montale riteneva essere la 'meccanica' del poeta e insieme la sua dannazione. Come i *sommelier* che non sorbiscono più di qualche goccia dei loro pregiati vini, il vero *gourmet* non può se non astenersi dal cibo e il poeta non deve vivere se non nella letteratura e attraverso questa.

Tuttavia l'impianto del racconto fa risaltare in una luce giustamente derisoria l'ambizione di chi vuole risalire alle Cause e ai Fini semplicemente dal cibo ed oltretutto proibendosi l'indagine diretta. Probabilmente Montale riteneva che anche per un vero dandy va-

<sup>108</sup> *Cena di San Silvestro*, PR, p. 219.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, SMA, p. 1475.

lesse quanto detto per il poeta: «un poeta non deve rinunciare alla vita. È la vita che s'incarica di sfuggirgli»<sup>111</sup>.

Si deve inoltre sottolineare che, se la tematica della memoria ha come necessario palcoscenico la «villa delle due palme» e possiede come prima attrice la figura della vecchia serva, parallelamente la narrazione del mondo degli snob si svolge in alberghi, ristoranti e ville lussuose ed ha come indispensabile comprimario il servitore o il cameriere. Come argomenta Greco, «i servi, le cameriere non fanno che occuparsi di quel margine di attività che i borghesi, presi dalla loro introspezione psicologica, non possono svolgere. Spesso la loro presenza ha una funzione simbolica: i camerieri [...] con il loro brusco intervento, costituiscono per l'autore una istanza di concretezza, un richiamo, tutto sommato sgradito, alla realtà»<sup>112</sup>.

Ciononostante il richiamo non deve essere del tutto sgradito: è un necessario ancoraggio alla vividezza del reale, quella base empirica a cui Montale testimonia una perpetua fedeltà. «Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla»<sup>113</sup>, confessa il nostro mancato romanziere, né potrebbe fare altrimenti, come ricorda giustamente Mancioti, «perché nessun processo di conoscenza può sottrarsi all'obbligo di cominciare da un dato della realtà»<sup>114</sup> e sia la poesia che la prosa di Montale si pongono instancabilmente come ricerca conoscitiva.

Diverso invece il caso di quegli snob che vengono da Montale investiti di una forte carica empatica e assunti a simbolo di un'impossibile resilienza: in un mondo saturo di cultura ormai estenuata si muove allora un «personaggio autobiografico, una figura di snob, eccentrico e spaesato, perfettamente inserito in essa eppure incline

<sup>111</sup> Ivi, p. 1476.

<sup>112</sup> GRECO, *Farfalla di Dinard*, cit., p. 97.

<sup>113</sup> E. MONTALE, lettera aperta a Glauco Cambon, in «Aut Aut», 1962, 67, pp. 44-45, ora in SMA, p. 1499.

<sup>114</sup> MANCIOTTI, *Montale prosatore*, cit., p. 339.

a un atteggiamento trasversale, da “apocalittico” e “integrato” a un tempo»<sup>115</sup>.

Il dandy in quel caso avrà davvero il carattere ‘disinteressato’ che viene invece ironicamente attribuito al signor Fuchs. Sarà dunque un «dilettante di grande classe»<sup>116</sup>, una persona che, malgrado l’evidente insostenibilità di una prosecuzione della cultura nella vita moderna, continuerà a coltivarla con leggerezza, senza esibizione, come fosse la cultura una cosa naturale eppure ironizzando sulla sua artificialità, ovvia e consona in un mondo artificiale. Il dandy umanista sarà sempre tentato di manifestare da un lato la propria disperazione, trasgredendo alle leggi dell’eleganza e della sprezzatura, dall’altro la propria ingenua fiducia in una «palingenesi o resurrezione»<sup>117</sup> che coinvolga il microcosmo dei valori in cui crede e contemporaneamente la società intera.

La tentazione di un finale consolatorio sfiora ad esempio per un attimo la prosa *Il signor Stapps* (1952), disegnando una sorta di fideistico abbandono ad un’irrazionale e indimostrabile unione tra spiriti affini:

più tardi scendemmo verso il centro io e Antonio, barcollanti e mezzo bruciati, ma convinti che nel mondo una finestra era ancora schiusa, per il fatto che in quella stessa sera e sotto tutti i meridiani molti Stapps avevano senza dubbio reso omaggio alle *nugae* di una cultura che tentava di sopravvivere ai padroni del momento<sup>118</sup>.

Ma il riferimento al cibo («barcollanti» per il vino e «mezzo bruciati» per il *gulasch*), che sembra essere utilizzato quasi a giustificazione della fiducia espressa *ex post*, rende sottilmente umoristico tutto il testo, facendo dileguare le prospettive rasserenanti. Giovan-

<sup>115</sup> LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 183.

<sup>116</sup> *Stile e tradizione*, SMA, p. 13.

<sup>117</sup> *È ancora possibile la poesia?*, SMP, p. 3031.

<sup>118</sup> *Il signor Stapps*, PR, p. 80.

nuzzi vede in questo e altri brani consimili della *Farfalla* «un teatro dell'immaginario in cui il cibo non entra in scena esclusivamente come allusione ironica: esso genera un sistema di metafore e una scrittura autodistruttiva, che si dissipano contente della propria consumazione»<sup>119</sup>.

Eppure questa contentezza nella dissipazione viene di molto ridotta dalla chiusa dello stesso brano in cui il signor Stapps seppellisce con le sue mani, prima di partire definitivamente, un passerotto di nome Snow che aveva curato per tanti anni. Ancora una volta il tono nostalgico della rievocazione memoriale non viene del tutto cancellato dalla dissacrazione. Stapps, «mezzo avventuriero e mezzo gagà, era un sacerdote convinto» di quella cultura che per Montale non si manifesta soltanto attraverso le *nugae* condivise della letteratura e dell'arte ma nella fede, o se vogliamo nella mania, per tutta una serie di piccoli atteggiamenti, di passioni umili e coltivate senza troppo strepito, nell'amore per gli animali e per le piante del proprio paesaggio personale, magari non più fatto di «bossi ligustri e acanti»<sup>120</sup> ma ugualmente importante.

L'ironia in questo caso sembra invece funzionale a rimarcare una verità per il poeta fondamentale ed apertamente esplicitata in *Dominico*: non basta sapere, insieme a pochi altri eletti, quale sia il reale valore degli aridi 'ossi', i resti di una memoria e di una cultura ormai anacronistiche; il valore del passato deve essere riconosciuto da una società, da uomini liberi dall'egoismo individuale<sup>121</sup>.

La libertà che non è di tutti ma dell'uno contro tutti, fino a che punto può interessarci? Io temo che Dominico, salvandosi da solo, si perda da solo, e che colui al quale sfugge il senso religioso della vita associata sfugga anche il meglio della vita individuale, dell'uo-

<sup>119</sup> GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare*, cit., p. 194-195.

<sup>120</sup> *I limoni*, PO, p. 11.

<sup>121</sup> La prosa del resto è del 1946, periodo in cui questo tema era prepotentemente presente alla riflessione montaliana.

mo stesso, che non è persona se non fa i conti con le altre persone, non è pienamente uomo se non accetta gli altri uomini<sup>122</sup>.

Un universo di valori solipsistici non può interessare Montale.

Prendiamo ad esempio una prosa in cui finalmente l'immedesimazione tra narratore e dandy sia completa, *Signore inglese*: in questa il dandy appare ancor più perdente che nelle prose precedenti, il suo valore risulta incomprensibile al mondo materialista entro cui si muove. Niente di più diverso dai grandi dandy inglesi, aristocratici sprezzatori di una società agiata e bigotta che pure non rifuggivano ma anzi tendevano a manipolare come *arbitri elegantiae*, né dai più modesti dandy italiani alla D'Annunzio. Il dandy montaliano appare in disparte, incapace di comunicare finanche la propria diversità: addirittura ha bisogno, per poter elaborare *in vitro* i propri atteggiamenti, di un ambiente protetto e di un'asepsi controllata.

L'azione è infatti ambientata in Svizzera, più precisamente a St. Moritz come apprendiamo dalla prima stesura, pubblicata sul «Corriere d'Informazione» del 24-25 gennaio 1953 con il titolo *Sportivo inglese* e poi confluita con il cambio del titolo ed alcuni sostanziosi tagli in *Farfalla di Dinard*. La si ritrova infine accorpata, di nuovo nella forma originale, alla raccolta *Fuori di casa*.

La prima edizione, *Sportivo inglese*, presenta una seconda linea narrativa, affiancata alla prima e del tutto espunta successivamente, che descrive un «pingue e ricco signore» milanese che contesta a Montale uno scarso amore per la Svizzera. Dalla risposta data a quest'uomo si originano le riflessioni che introducono la storia del falso inglese. Il taglio dei riferimenti pratici, che nella prosa giornalistica erano forse necessari, proietta *Signore inglese* in un'atmosfera più metafisica, più letteraria. Sciolti i vincoli con l'occasione pratica (che come vedremo caratterizzerà la raccolta *Fuori di casa* ma risulterà sempre taciuta in *Farfalla di Dinard*) il racconto prenderà quota, si farà più liberamente 'invenzione', motivo romanzesco. Eppure proprio questo maggiore

---

<sup>122</sup> *Dominico*, PR, p. 85.

grado di maturità e compiutezza, questo suo essere racconto-racconto, con poche tracce residuali di giornalismo e nemmeno un'ombra di lirismo, lo farà, secondo Marco Forti, «apparire di una misura così assoluta da risultare monocorde»<sup>123</sup>. Eppure, si potrebbe sostenere, è proprio questa assolutezza lo sfondo necessario a far risaltare la «charlottiana invenzione»<sup>124</sup> di quel dandy che non può vivere se non in una condizione letteraria, assolutamente scevra di riferimenti pragmatici. Il dandy, il *Signore inglese*, ha bisogno per esercitarsi di «un mondo educato, neutro, sostanzialmente scomodo ma in apparenza confortevolissimo»<sup>125</sup>, un mondo che non si trova nemmeno nella «civilissima Inghilterra» che infatti a Montale si rivela «ferina (nel suo ultimo fondo), indaffaratissima e troppo travagliata»<sup>126</sup>.

Non a caso gli inglesi «non amano né se stessi né gli stranieri di passaggio e non riescono a “far gli inglesi” decentemente in casa propria». Il dandy è per definizione un *déraciné*, vive in un mondo artificiale, straniante, solipsistico: dimentica «la sua vera identità» e inizia un «gioco» solitario, di cui lui solo conosce le regole e in cui gli altri non compaiono se non come spettatori, in realtà del tutto indifferenti.

Il falso inglese recita un ruolo completamente fittizio, inventato, «assiste al *réveillon* danzato ma non balla perché non sa ballare o perché non conosce nessuno», si fa servire tè coi biscotti e la sera di San Silvestro «si lascia mettere in testa un berrettino di carta colorata, imbecca una trombetta e suona con gli altri, avvolto di stelle filanti, beato e istupidito»<sup>127</sup>. Grazie alla sua finzione dimentica per qualche ora la propria realtà, vive in modo teatrale la sua solitudine: «il falso inglese reclina la testa, legge, nuota nel fumo, dorme, sogna. Domani partirà. Per dove? Io solo lo so»<sup>128</sup>.

<sup>123</sup> FORTI, *Introduzione a Prose e racconti*, cit., p. XXXIX.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> *Signore inglese*, PR, p. 211.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> Ivi, p. 212.

<sup>128</sup> Ivi, p. 213.

Solo l'autore-narratore conosce il lato prosaico del mistero, il suo inevitabile smascheramento; solo lui sa che il falso inglese non si recherà in Inghilterra ma a Milano, «trasformato in un loquace e infastidito cittadino ambrosiano»<sup>129</sup>: la sua finzione verrà sospesa, la sua solitudine prenderà l'aspetto di innumerevoli conversazioni senza senso in quella città «buonsensaia e commerciale»<sup>130</sup>.

Non si deve infatti dimenticare che è Montale il signore inglese seduto nella penombra dell'albergo e questa sua messinscena da falso britannico appartiene a quel tentativo di sentirsi straniero e insieme portarsi ovunque la sua patria che informerà la raccolta *Fuori di casa* e che sostanzialmente si ritrova identica nella sua poesia. Quella descritta in *Signore inglese* è allora un'occasione di smemoramento, di fuga da quell' «autoritratto ideale»<sup>131</sup> vanamente e costantemente inseguito, o dalla realtà così materialistica e concreta quanto St. Moritz è invece il luogo neutro per eccellenza, l'*epochè* temporale di un albergo di lusso immerso nella neve.

Nel non-luogo della letteratura o dell'arte si può realizzare una possibilità alternativa, «dare uno stile alla vita»<sup>132</sup>, vivere come un dandy e, infine, essere liberi.

Del tempo «*lentissimo*»<sup>133</sup>, (ovviamente in accezione musicale), che caratterizza il racconto intitolato *Slow* abbiamo già accennato: in questa prosa la resistenza al tempo impazzito della contemporaneità diviene caratteristica fondamentale di un gruppo di persone, di una società minima. I soci dello Slow club sono dandy proprio perché della vita contemporanea rifiutano uno degli aspetti fondamentali, vale a dire la velocità, e ricercano in un artificiale rallentamento quei 'miracoli' che la modernità non consente di vedere. Tentano in questo

---

<sup>129</sup> *Ibidem.*

<sup>130</sup> *Ibidem.*

<sup>131</sup> LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 210.

<sup>132</sup> *Paradiso delle donne e degli snob*, PR, p. 264. Se ne riparlerà analizzando il rapporto tra Montale e l'Inghilterra nella raccolta *Fuori di casa*.

<sup>133</sup> *Slow*, PR, p. 128. In corsivo nel testo.

modo di opporsi «al logorio della vita moderna»<sup>134</sup>, come Montale lo definisce prendendo in prestito non a caso le parole di un famoso slogan: il desiderio di sottrarsi al ritmo frenetico del mondo odierno, sembra suggerire sottilmente l'autore, è ormai parte attiva di quello stesso mondo. La resistenza tipica degli snob di un tempo rischia di essere assorbita nel meccanismo consumistico. Se un tempo si poteva ricercare l'unicità e l'originalità come antidoto da opporre all'avanzare della massificazione, adesso il bisogno di essere o credersi unici è tipica della massa. Il vero dandy dovrà allora mettere in campo strategie più raffinate per distinguersi e soprattutto rassegnarsi contemporaneamente al fatto che una distinzione non è possibile.

I soci dello Slow Club hanno scelto di distinguersi autenticamente rinunciando agli illusori vantaggi della velocità e dell'ubiquità virtuale: senza mezzi avanzati di comunicazione e di trasporto, disobbligandosi dalla fretta che accompagna inevitabilmente la velocità, i soci del club acquistano a caro prezzo un terreno neutro, questa volta temporale e non spaziale come nel caso dell'albergo di lusso a St. Moritz, sottoponendosi a non piccoli fastidi come «lunghe trattative con le varie amministrazioni e prezzi particolarmente sfavorevoli»<sup>135</sup> per ricevere con vari anni di ritardo giornali ed «espressi ritardati»<sup>136</sup>. Lo scotto da pagare è troppo alto, forse, per Montale e l'alternativa snobistica viene ancora una volta considerata di fatto irrealizzabile, eppure essa resta incontestabilmente affascinante. Basta aspettare centotrentatré anni per ricevere un meraviglioso servizio da tè ordinato da un lontano avo: il «piccolo ritardo» è «compensato [...] dal lungo amore e dall'artistica cura con cui i migliori pittori cinesi si erano accinti al difficile compito»<sup>137</sup>. Risulta chiaro il messaggio in filigrana: il meraviglioso come anche la bellezza artistica hanno bisogno di tempo per prodursi e soprattutto di tempo per essere notati, per essere vissuti.

---

<sup>134</sup> Ivi, p. 126. Si tratta dello slogan dell'amaro Cynar.

<sup>135</sup> *Ibidem.*

<sup>136</sup> Ivi, p. 127.

<sup>137</sup> Ivi, p. 128.

Il tempo che i soci usano per preparare l'infuso di verbena da servire nelle tazze centenarie è minimo rispetto al tempo occorso per crearle ma è pur sempre un tempo che manca al di fuori del club, nel caotico affastellarsi di eventi minimi che rapisce ogni possibilità, per quanto fugace, d'emozione.

L'autore-narratore rimane però sulla soglia del club, diviso tra il desiderio che la sua domanda di ammissione venga accettata e di fermare così il proprio tempo (se non è possibile rallentare quello di tutti) e disilluso riconoscimento che, davanti alla scomparsa di ogni tempo nella voragine del presente assoluto, qualsiasi resistenza non può essere che vana.

Se la vita sociale contemporanea è così legata al ridursi dello spazio e del tempo consentito dalla velocità, il tentativo di rallentare, di allontanarsi dalla velocità e dagli altri miti del progresso e della macchina, non può che essere visto come una piccola morte. La decrescita per cui il dandy montaliano opta finisce così per diventare una scelta morale e insieme personale, volta al ritrovamento di un ritmo più umano, che riesca infine ad accettare anche la morte. In un'intervista a Camon così si esprime Montale: «L'uomo e l'uomo di cultura specialmente ha in sé un bisogno di perfezionamento morale. Noi desideriamo morire – no, forse non tutti lo desideriamo; io sì, comunque ma per ragioni private – desideriamo morire dopo un'esperienza perfezionatrice»<sup>138</sup>: sembra che a parlare sia proprio il protagonista di una delle sue prose, un borghese colto e ben educato che lascia trapelare qualche velato accenno alla propria vita emotiva ma col buon gusto di riderne immediatamente, mostrando di dare pochissimo peso alle sue stesse parole. Un *gentleman* che vede come acme della propria parabola evolutiva la propria scomparsa e, al contrario, l'ostinazione alla sopravvivenza come qualcosa di primitivo, immaturo, invidiato forse ma distante da sé. D'altronde già negli Ossi di seppia si affermava che «svanire / è dunque la ventura delle venture»<sup>139</sup>.

<sup>138</sup> F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1982, p. 27.

<sup>139</sup> *Portami il girasole ch'io lo trapianti*, PO, p. 34.

Il personaggio del dandy è però solo una parte del più ampio quadro che potremmo definire di narrazione sociale. La riflessione sociale caratterizza ad esempio *Crollo di cenere*, un'altra prosa del '46 come *Racconto d'uno sconosciuto*, in cui Contorbia sottilmente nota «lo scrupolo quasi ossessivo di salvare, insieme con i diritti dell' "invenzione", le ragioni della "storia"»<sup>140</sup>. Indicazione che è del resto perfettamente in accordo con i procedimenti dell'intera produzione montaliana che non si sottrae mai al confronto col reale. In questo ed altri racconti «il piano della memoria privata interseca quelli della storia e della società»<sup>141</sup>: quello che ne segue può essere visto per alcuni versi come uno scontro, per altri come una compresenza armonica. Sullo sfondo di un grandioso e malriuscito spettacolo di regime, due amanti osservano il percorso di una lumaca e la cenere di un sigaro, quasi a trarne un auspicio per il futuro.

Secondo Giovannuzzi il piccolo pezzo in prosa sarebbe addirittura distruttivo della trama poetica precedente e successiva, in quanto nella «coppia di banalissimi innamorati»<sup>142</sup> è presente un veleno antipoetico, causa di quell'«insofferente reazione allergica»<sup>143</sup> che trova espressione nella poesia *Piccolo testamento*. In effetti Montale accentua la normalità e banalità dei suoi protagonisti, figure minime, confuse tra le centinaia di spettatori del 18BL, una sorta di spettacolo futurista, voluto dal fascismo e inscenato il 29 aprile 1934 a Firenze, che prevedeva l'intervento di interi reparti dell'esercito, completi di camion, mitragliatrici e mezzi pesanti.

La protagonista del racconto, completamente disinteressata alla ridicola messinscena di regime, osserva incuriosita il faticoso avanzare di una lumaca sulla balaustra di pietra di un lungarno. Il suo compagno, presumibilmente il consueto alter-ego montaliano,

---

<sup>140</sup> F. CONTORBIA, *Crollo di cenere al "18BL"*, in *Quando l'opera interpellava il lettore. Poetiche e forme della modernità italiana*, a cura di P. Pieri e G. Benvenuti, Pendragon, Bologna 2000, p. 340.

<sup>141</sup> SCAFFAI, *Introduzione a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. CII.

<sup>142</sup> S. GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare*, cit., p. 209-210.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

fuma un sigaro e guarda con condiscendenza e forse una sottile invidia la capacità della donna di fissare l'attenzione sulle minime cose, tentando di trarne inesplicabili collegamenti con gli eventi molto più vasti e minacciosi della società umana e della storia. Se la lumaca riuscirà a superare la spalletta prima che la cenere del sigaro cada, allora anche la storia avrà una svolta, la dittatura cadrà come la cenere del sigaro e la civiltà, lenta ad avanzare col suo carico di memorie come una lumaca nel guscio, riuscirà a sopravvivere e andare oltre. Il deuteragonista guarda al rituale della sua compagna con lo scetticismo dell'uomo razionale eppure in qualche modo invidia quella segreta sapienza che la donna sembra mettere in atto, quella fiducia illogica nel fatto che tutto sia collegato, che da eventi minimi possano in qualche modo generarsi grandi conseguenze.

La scaramantica associazione che la donna mette in atto tra l'avanzare di una lumaca, la cenere di un sigaro ed un'aspettativa non meglio esplicitata ma comunque positiva non si allontana da una semplice allusione. Tuttavia proprio questa privata superstizione, il semplice atto di osservare lumaca e cenere anziché le ridondanti messe in scena di una tirannia che intende spacciarsi per cultura, assume un valore fondamentale nella visione montaliana. A suo modo è infatti una resistenza intima, uno svuotare dall'interno e silenziosamente la retorica del potere, un negare il proprio consenso, la propria fiducia nei significati fittizi di una pseudo-arte di massa. Del resto che si tratti di uno «spettacolo per le masse» ci informa lo stesso sottotitolo del 18BL mentre Schnapp sottolinea come l'idea dello spettacolo fosse sostanzialmente «proporre un'alternativa fascista al soggetto di massa "meccanico" bolscevico, l'ideale fascista dell' "uomo metallizzato"»<sup>144</sup>.

Ma antitetica a questo ideale risulta essere la figura chiave della prosa, ancora una volta una donna similmente a quanto accade in poesia, che rifiutando la collettivizzazione forzata ostenta la propria

---

<sup>144</sup>J. T. SCHNAPP, "18BL". *Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Garzanti, Milano 1996, p. 15.

individualità attraverso un gesto terreno quale quello scaramantico: in lei tuttavia non vivono «occhi d'acciaio» semmai un intuitivo, istintuale opporsi alla rinuncia di sé che tutti i regimi predicano.

In *Crollo di cenere* la funzione del dandy viene riassorbita e superata nella figura femminile: parallela eppure antitetica alla donna angelo delle *Occasioni*, la protagonista della prosa sembra piuttosto richiamare le 'angiole terrene' dell'ultima produzione poetica montaliana.

La funzione della donna in *Crollo di cenere* è quella di conferire memorabilità e significato ad eventi minimi che sarebbero sicuramente trascurati se lei non li trasformasse in simboli e quasi in pronostici: non c'è alcun fastidio del poeta nei confronti di questo femminile «senso di pipistrello»<sup>145</sup> benché tale facoltà sia del tutto inattuabile al poeta che non può abiurare al proprio razionalismo innato.

Paragonabile al procedimento ora descritto è la relazione, stavolta del tutto comprensibile e materialistica, che un gruppo di buongustai stabilisce, nella prosa *I funghi rossi*, tra la caduta di un regime non meglio specificato ed il successivo festeggiamento a base di pietanze succulente. Ancora una volta a un'azione vera e propria viene preferita un'immaginazione tanto più elaborata quanto più inconsistente, basata tra l'altro sul cibo e sulla cucina, elementi corporei e bassi. Gli epicurei protagonisti della storia, se non sono dandy nel significato più alto definito da Montale, creano una resistenza minima alla violenza, davvero di 'poco gusto', del regime, dimostrandosi incapaci di ogni altra azione più concreta. Eppure anche questa larvata forma di dissenso viene infine punita con il malore di uno dei personaggi, quello che pregustava il piatto di funghi rossi che dà il titolo al brano. Uno dei suoi compagni al-

---

<sup>145</sup> *Xenia I*, PO, p. 293. Usiamo coscientemente un sintagma posteriore (la poesia è del '64) per illustrare un atteggiamento molto precedente del poeta. È probabile infatti che nelle prose, anche in quelle del '46, si mostrino in nuce gli atteggiamenti propri dell'ultimo Montale.

lora sentenza: «Per me è bell'è andato. Lo sapevo, questi discorsi non portano fortuna»<sup>146</sup>. Insomma anche se il rito scaramantico, l'opposizione snobistica, è del tutto inefficace la punizione non si fa attendere.

Sovente anzi la punizione viene proprio a causa del voler soltanto «mantener viva una tradizione di cortesia»<sup>147</sup> come accade al protagonista autobiografico di *Il colpevole*. Il racconto, pubblicato sul numero unico del «Ponte rosso» nel 1947, «fu una collaborazione casuale dell'autore a una rivistina eterogenea e discussa in quel periodo difficile»<sup>148</sup>. Appartiene dunque ad un momento in cui le speranze di una ricostruzione civile dell'Italia nuovamente libera vengono messe a dura prova da ripetute disillusioni. Le polemiche del presente riportano alla memoria le scelte del passato e le ripropongono anche con l'intenzione di differenziarsi dagli antifascisti dell'ultim'ora. Il riferimento autobiografico viene pertanto appena velato dal sottotitolo «Quasi una fantasia» ma si annuncia in modo lampante e senza possibilità d'equivoci. Qui l'evento reale da cui prende le mosse l'invenzione montaliana è infatti il licenziamento dal gabinetto Vieuzeux, storica istituzione culturale fiorentina che Montale aveva diretto dal 1929 al 1938, quando venne dispensato dall'incarico a causa della mancata adesione al partito fascista.

Il ricordo è, come si può comprendere, traumatico, non solo in quanto il licenziamento condusse Montale a «dieci anni di disoccupazione»<sup>149</sup> ma anche perché viene rivissuto come una sorta di ammonimento o profezia cui nessuno a quel tempo seppe dare ascolto. Del resto il protagonista Federigo (lo stesso alter ego di *La casa delle due palme* e *La tempestosa*) viene esplicitamente presentato come uno «scarsamente provvisto di facoltà profetiche, non [essendo] di coloro

---

<sup>146</sup> *I funghi rossi*, PR, p. 156.

<sup>147</sup> *Il colpevole*, PR, p. 167.

<sup>148</sup> V. SCHEIWILLER, *Nota introduttiva* a E. MONTALE, *Il colpevole*, Scheiwiller, Milano 1966.

<sup>149</sup> *Variazioni*, PR, p. 1130.

che sentono crescer l'erba, che avvertono l'imprevedibile<sup>150</sup>, dove l'«imprevedibile» non è solo l'ingiusto licenziamento ma l'assurda guerra che di lì a poco si sarebbe scatenata<sup>151</sup>.

Il titolo rimanda allora ad una colpa inesistente di cui pure il protagonista finisce per credersi colpevole: in una società dai valori rovesciati chi vuole rimanere semplicemente «un uomo onesto»<sup>152</sup> finisce fatalmente per essere individuato come colpevole e non sempre trova la forza per rigettare quest'ingiusta definizione. Federigo-Eugenio si trova in «una dimensione paradossale analoga a quella di *Il processo* di Kafka»<sup>153</sup> e malgrado un tentativo di resistenza, di cui il primo a sorprendersi è proprio lui stesso, non può che accettare l'imposizione. Tuttavia ci tiene a finire la lettera iniziata prima del licenziamento, affrancarla coi soldi propri ed infine chiudere puntualmente la «bottega di cultura spicciola»<sup>154</sup> che aveva presieduto. «*Noblesse oblige*»<sup>155</sup> si dice nel testo, riecheggiando ironicamente un atteggiamento dandy, ma probabilmente volendo descrivere ancora una qualche forma di resistenza, sebbene impotente e senza conseguenze. La colpa nascosta nel titolo potrebbe essere forse anche quella di non aver saputo trovare altra forma di opposizione, da cui l'amarezza della constatazione finale: «la tradizione del *noblesse oblige* finiva per sempre tra quelle mura»<sup>156</sup>. Al protagonista di questo ricordo non resta allora che chiudere il portone ed avviarsi «a testa bassa»<sup>157</sup> sotto i portici.

Per Montale dunque l'esplorazione del sociale significa necessariamente messa in correlazione con una sfera più intima e privata.

<sup>150</sup> *Il colpevole*, PR, p. 168.

<sup>151</sup> Così come, parallelamente, la società post bellica sarebbe stata «una realtà incredibile e mai creduta» in *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili*.

<sup>152</sup> *Il colpevole*, PR, p. 167.

<sup>153</sup> SCAFFAI, *Commento a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. 188.

<sup>154</sup> *Il colpevole*, PR, p. 167.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

Ciononostante con il passar del tempo e l'aggravarsi delle delusioni politiche e dei timori civili la prima dimensione sembra restringersi gradualmente a favore dell'altra, fino ad una serie di racconti incentrati sul rapporto sociale minimo, ovvero quello coniugale. Anche in questi però torna imprevedibilmente il confronto con l'altro da sé che costituisce il nucleo della dinamica sociale: quasi un ritorno del rimosso che si concretizza negli oggetti protagonisti delle vicende familiari.

### 3. *Quadri di vita coniugale*

In *Farfalla di Dinard* numerosi racconti sono basati su scene coniugali tra un riconoscibile Montale in maschera e un'interlocutrice femminile, coniugi se non altro quanto ad abitudini e stile del rapporto, non necessariamente come stato civile.

I due si direbbero impegnati in un dialogo perennemente insofferente e spesso impietoso, su una ricorrente e moderna presenza dell'assurdo o dell'incongruo che vuole farsi simbolo, sotto l'apparenza di oggetti, nomi, animali, cibi, vini, leccornie, ricordi fulmineamente ricatturati, piccoli totem dell'assurdo che si consumano o annullano attivamente in un doloroso scontro sulla fatuità del cosmo<sup>158</sup>.

L'onnipresente umorismo permea prose come *Ti cambieresti con...?* dove i due compagni di vita si trovano impegnati in un perpetuo calcolo delle rispettive infelicità, quantificabili nel desiderio di scambiare la propria esistenza con quella di chiunque altro, anche con «una vecchia ossigenata che si tira dietro un barboncino bianco»<sup>159</sup> e persino con lo stesso barboncino. Dei due protagonisti, Alberico e Frika si dice che probabilmente «solo i nomi wagneriani

<sup>158</sup> FORTI, *Introduzione*, PR, p. XXVI.

<sup>159</sup> *Ti cambieresti con...?*, PR, p. 152.

li hanno uniti»<sup>160</sup> ma, per quanto la descrizione dei due coniugi sia impietosa, non si esaurisce mai del tutto quella malinconia, quella traccia sentimentale, che in fondo è la condizione essenziale dell'ironia. «Dall'alto piove un canto lungo, soave, pungente, mesto e lietissimo. Un ghirigoro di luce nel buio. "È una cinciallegra" dice il calzolaio "canta da anni ma non l'ho mai potuta vedere. È l'ultima cosa bella che sia rimasta al mondo"»<sup>161</sup>. Questa sorta di interruzione lirica, sottolineata da un improvviso cambio di registro e di lessico, costituisce il pungolo che rende più amara l'impoetica situazione confinante. Nella prima redazione, apparsa sul «Corriere d'Informazione» il 20 agosto del '52, l'acme sentimentale presentava poi uno strascico in fin di prosa: «scoperto il loro giuoco lo continuano e dopo ogni partita si abbracciano singhiozzando e trovano qualche conforto nella loro comune infelicità»<sup>162</sup>. Già nella prima pubblicazione di *Farfalla di Dinard* questo finale dal sapore dolciastro tuttavia scompare per lasciare maggiormente in risalto il canto della cinciallegra.

È degno di nota inoltre il fatto che il commento malinconico e a suo modo poetico, il rimpianto di non aver potuto 'vedere' la cinciallegra ma la contentezza di averla potuta ascoltare, provenga da un personaggio semplice come il calzolaio. Non a caso l'*alter ego* di Montale vorrebbe sostituirsi a lui (mentre la donna invece arriverebbe al massimo a voler essere la cinciallegra: evidente segno di minor infelicità o minore disposizione ad abbandonare le cose del mondo). Sembra quasi che la poesia, questa cinciallegra che non si riesce a vedere eppure esiste perché se ne sente il canto, non possa più essere goduta dai poeti ma soltanto dalle anime più neglette ed immiserite, sotto «un folto di lecci polverosi»<sup>163</sup> che non hanno più nulla di idilliaco.

---

<sup>160</sup> *Ibidem.*

<sup>161</sup> *Ibidem.*

<sup>162</sup> L. PREVITERA, *Note ai testi e varianti*, in PR, p. 1181.

<sup>163</sup> *Ibidem.*

Anche in *Reliquie* la derisione delle banalità della vita coniugale e la noia delle baruffe quotidiane lasciano il posto, nel finale, ad una delicatezza del marito nei confronti della moglie: una nota in sordina dopo il fracasso del battibecco. Secondo Greco «è in evidente contrasto con le espressioni più vive della prosa europea del Novecento che questi brani registrino esiti tranquillizzanti, chiuse cui è affidata una funzione rasserenatrice»<sup>164</sup>. Ciononostante la rassicurazione appare molto superficiale, incapace di fornire una nuova verità a forme ormai manifestamente prive di senso. «L'inventario dei nostri ricordi»<sup>165</sup>, la perpetua occupazione di questi personaggi, non basta a rassicurarli sulla significatività e quasi sulla reale esistenza della loro vita in comune. Le reliquie, gli oggetti o, in questo caso, gli animali totem identificano ma non spiegano: «la nostra vita è un bestiario»<sup>166</sup>, è un serraglio addirittura»<sup>167</sup> esclama la protagonista di *Reliquie* dopo aver constatato insieme al marito che si sono sposati solo «per colpa» di questi animali. Entrambi infatti, a loro tempo, hanno vincolato la loro scelta al comportamento casuale di un animale, come ad esempio l'uscire o meno di una volpe dalla tana: «mi sono detta: conto fino a venti, se esce in tempo succederà quel che deve succedere e se non esce... alla malora quest'uomo»<sup>168</sup>, tranne poi contare molto lentamente per «truccare»<sup>169</sup> il presagio. Gli animali dunque sono considerati responsabili dei «guai»<sup>170</sup> che hanno suscitato, colpevoli di averli fatti unire senza poi dare un significato a quest'unione. Malgrado ciò le «reliquie»

<sup>164</sup> GRECO, *Farfalla di Dinard*, cit., p. 99.

<sup>165</sup> *Reliquie*, PR, p. 145.

<sup>166</sup> Il termine «bestiario», pronunciato dalla protagonista femminile, riprende in qualche modo quello di «reliquiario» con cui il marito aveva designato poco prima la scatola dei ricordi. Forse una ripresa della prima strofe di «*Godi se il vento...*» di *Ossi di seppia*: «qui dove affonda un morto / viluppo di memorie, / orto non era, ma reliquiario».

<sup>167</sup> *Reliquie*, PR, p. 147.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 147.

sono conservate con cura e così avviene, ecco il perché della chiusa rasserenante, anche per il loro rapporto coniugale.

Affine a *Reliquie*, tanto da poter essere considerata da Scaffai assieme a *Il pipistrello* come parte di un trittico, è *L'Angiolino*, un'altra prosa di vita familiare: «in un certo senso le tre prose [...] (con altre nella stessa sezione, in cui siano presenti figure con alcuni tratti di Mosca) sono altrettanti *xenia* prosastici (concepiti in vita, non in morte della moglie, diversamente dagli *xenia* propriamente detti)»<sup>171</sup>. Protagonista nell'*Angiolino* è un oggetto, una «sveglia marca Angelo»<sup>172</sup> che accompagna da più di vent'anni gli spostamenti dei soliti coniugi. Avendo il fosforo sulle lancette permetterebbe, se fosse tenuta sul comodino, di sapere l'ora anche di notte. Ma il suono lievissimo di quel «cuoricino meccanico» e quella luce spettrale non riescono a essere tollerati dalla coppia. Quindi «seppelliscono» l'angelo in una valigia poiché «è meglio lasciare scorrere il tempo, senza controllarlo a ogni secondo»<sup>173</sup>. Il termine «angelo» così cruciale nella poetica montaliana viene abbassato a indicare una semplice sveglia, il cui suono, la cui flebile luce sono oltretutto insopportabili in una vita normale; indicano infatti il progredire di un tempo inesorabile che incita a una maturazione, un'evoluzione inattuabile, una sorta di 'risveglio' che porti a una migliore coscienza della propria vita. Così depotenziato invece l'Angelo diventa semplicemente il simbolo della loro involuzione, delle loro occasioni perdute, tanto che il personaggio maschile propone di «finirla con questi infantilismi».

Niente figli spuri<sup>174</sup>, niente buone cose di pessimo gusto, niente sentimenti crepuscolari. La vita si fa sempre più difficile. Bisogna pensare a cose concrete, bisogna tirare al sodo<sup>175</sup>.

<sup>171</sup> SCAFFAI, *Commento a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. 167.

<sup>172</sup> *L'Angiolino*, PR, p. 139.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> La sveglia viene trattata come un bambino, quasi un surrogato del figlio che la coppia non ha.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 141.

È la voce del Montale razionalista, lo stessa che percorre interamente la sua produzione sin dai tempi dell'opposizione terra-mare in *Ossi di seppia* e che costantemente ribadisce la necessità etica di scegliere la terra, di radicarsi nella vita concreta. In effetti però più la vita si fa difficile e più il poeta si stringe intorno a questi oggetti desublimati che ciononostante sembrano emanare ancora una tenue aura, una sorta di indistinto bagliore, un «tenue luore»<sup>176</sup> di fosforo o «una traccia madreperlacea di lumaca»<sup>177</sup>, quel «brulicante allumachio di fuoco»<sup>178</sup> che talvolta è meglio seppellire o ignorare nella speranza, puntualmente delusa, di poter vivere come «l'uomo che se ne va sicuro / agli altri ed a se stesso amico»<sup>179</sup>.

Per i «superciliosi della vita»<sup>180</sup>, quelli dal palato difficile che hanno bisogno per vivere di «angeli nella valigia e in cielo piccioni prodigiosi»<sup>181</sup> l'oggetto 'aureolato' è un tramite indispensabile col mondo esterno, unico espediente per far comunicare quell'io empirico che Montale ritiene non comunicante per definizione<sup>182</sup>.

Le apparizioni di un animale-totem come l'ocapi, «mezzo asino, mezzo zebra, mezzo gazzella, mezzo angelo», o di un oggetto simbolo come una sveglia dalle lancette fosforescenti «sono altrettanti strumenti di esorcismo con cui si cerca di delineare un incerto itinerario di salvezza dentro e contro la civiltà contemporanea»<sup>183</sup> che accentua l'isolamento e l'afasia di ogni singolo uomo. Correlata al timore di perdere la memoria si presenta dunque l'angoscia di smarrire l'oggetto che è sintesi di ricordi e insieme ancoraggio alla realtà fisica di un mondo mentale alla deriva, senza altri punti di riferimento.

<sup>176</sup> *Ballata scritta in una clinica*, PO, p. 218.

<sup>177</sup> *Piccolo testamento*, PO, p. 275.

<sup>178</sup> *L'Angiolino*, PR, p. 139.

<sup>179</sup> *Forse un mattino andando...*, PO, p. 42.

<sup>180</sup> *L'Angiolino*, PR, p. 142.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> Cfr. *La solitudine dell'artista*, SMA, p. 53.

<sup>183</sup> LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 186.

«La struttura di alcuni brani infatti, in grandi linee vede espandersi e crescere nello svolgimento del racconto, uno stato d'ansia provato dai protagonisti per l'improvvisa mancanza d'un simbolo alla cui fedeltà viene attribuito un particolare valore. Ma la chiusa del brano coincide col riconoscimento da parte degli stessi protagonisti di non essere mai stati abbandonati dal loro oggetto»<sup>184</sup>. È per questo che nonostante le buone intenzioni, in *L'Angiolino* le buone cose di pessimo gusto continuano a pretendere la loro funzione di angeli e dopo un tentativo poco riuscito di ignorarle l'uomo si arrende. «E se il nostro patto... cominciasse domani?»<sup>185</sup>.

Il senso dell'abbandono viene poi declinato nei più diversi modi: si può trattare di una semplice dimenticanza fisica come nel caso di *Reliquie* oppure del timore di un mancato funzionamento dell'aspetto 'numinoso' dell'oggetto come nel caso dell'*Angiolino* ma in realtà Montale è costantemente preoccupato dell'inafferrabilità degli oggetti. Tende infatti «ad una sorta di rincorsa dell'oggetto nel tentativo di restituire una definizione che, in realtà, proprio perché molteplice, si configura come una non-definizione»<sup>186</sup>. Il suo rapporto con la realtà tangibile, soprattutto con quella inanimata o per meglio dire non umana, è sempre minacciato di inconoscibilità, come se nella durezza razionale delle cose il poeta vedesse improvvisamente delle zone buie, squarci o «maglie rotte»<sup>187</sup> in cui si infiltrano l'irrazionale ed il miracoloso. Montale desidera trovare lo spiraglio che conduca fuori dall'«inganno consueto» eppure, inconsciamente, lo teme. Così come l'estraneità del ricordo involontario, una volta inopinatamente recuperato, lo perturba, allo stesso modo il rapporto con gli oggetti vive di un'ansia di catalogazione che li definisca precisamente secondo solide gerarchie razionali. Quando però si tratta di esplicitare queste gerarchie e di testimoniare la sua

<sup>184</sup> GRECO, *Farfalla di Dinard*, cit., p. 99.

<sup>185</sup> *L'Angiolino*, PR, p. 143.

<sup>186</sup> P. SENNA, *Un mazzo di rose gialle nel pozzo delle memorie*, in «Rivista di letteratura italiana», 2003, 3, p. 77.

<sup>187</sup> *In limine*, PO, p. 7.

fedele in esse Montale si trova di fronte all'inquietante impossibilità della ragione di giustificare se stessa. Ecco perché non può essere un razionalista convinto, perché in lui, come nota Luperini, «della ragione esistono le procedure – il rifiuto dell'immediatezza, l'atteggiamento distanziante –, non le certezze di una *Weltanschauung* razionalistica»<sup>188</sup>.

Quasi come un nuovo Cartesio alle prese con un «cattivo genio»<sup>189</sup> che lo fa dubitare di ogni cosa, Montale non considera gli oggetti della realtà come dati una volta per tutte ma sente il bisogno di rivagiarli continuamente, di osservarli, di investirli ogni volta di significato. Basta voltarsi per vedere come della solida realtà non rimanga che il vuoto: gli oggetti nell'immaginario novecentesco sfuggono alla loro natura di cose per acquisire una vita autonoma e perturbante. Per Sartre,

gli oggetti son cose che non dovrebbero commuovere, poiché non sono vive. Ci se ne serve, li si rimette a posto, si vive in mezzo ad essi: sono utili, niente di più. E a me, mi commuovono, è insopportabile. Ho paura di venire in contatto con essi proprio come se fossero bestie vive<sup>190</sup>.

Montale tuttavia non cede all'inquietudine, per lui l'oggetto o animale numinoso è comunque un miracolo e «attribuire una personalità umana a un piccione o magari a una sveglia»<sup>191</sup> non è altro, in fondo, che «un innocente animismo, e l'animismo è la posizione spirituale più degna dell'uomo e anche la più logica. Perché l'uomo non può uscire da sé e non può misurare le cose con un metro diverso dal suo»<sup>192</sup>.

<sup>188</sup> LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 194.

<sup>189</sup> R. DESCARTES, *Meditazioni metafisiche*, in *Opere*, trad. it a cura di E. GARIN, vol.1, Laterza, Bari 1967, p. 203.

<sup>190</sup> J. SARTRE, *La nausea*, Mondadori, Milano 1974, p. 34.

<sup>191</sup> L'Angiolino, PR, p. 141.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

4. Conclusioni (provvisorie) su *Farfalla di Dinard*

Cosa è dunque *Farfalla di Dinard*, una raccolta di racconti o piuttosto un romanzo *in fieri*? Se bisogna credere alle indicazioni autoriali più volte ripetute e considerare questa raccolta di prose come un'opera unitaria, ci si trova allora di fronte alla necessità di comprendere quale storia essa voglia raccontare, quale sia la trama nascosta, in questo susseguirsi di lampi narrativi. Se infatti requisito minimo d'esistenza di un'opera unitaria deve essere la riconoscibilità di una trama allora bisogna ammettere, con Scrivano, che «l'insieme dei racconti possono formare una sequenza che si fa "storia", solo se si è disposti ad accettare come tale una successione di pezzi [...] una storia cioè che sia non solo obbiettivamente sfilacciata, ma addirittura a brandelli»<sup>193</sup>.

Ancora più grave si fa la situazione allorquando si riscontra che non solo tra una prosa e l'altra ma anche all'interno dello stesso racconto è evidente un proliferare di punti di vista, di voci autoriali, di narratori nascosti o evidenti, spesso anche in contraddizione tra loro. Montale sembra anzi costruire la gran parte di questi racconti proprio attorno a queste cornici come se per lui, più che la storia, fosse «fondamentale la ricerca di una tecnica del racconto»<sup>194</sup>, una tecnica che si dissimuli abilmente a formare una sorta di narrazione naturale, mimetica del parlato, e contemporaneamente sia però in grado di ironizzare sulla propria letterarietà e si proclami dunque il più possibile falsa e artificiale. Così anche le frasi più semplici non mostrano mai un andamento lineare, una progettualità definita e prevedibile, bensì risultano spezzate da continue divagazioni, incisi, parentetiche: «tutti strumenti che l'autore riserva a se stesso perché la sua personalità possa affermarsi anche dalla frase più banalmen-

<sup>193</sup> F. SCRIVANO, *Sui margini di libri inesistenti: i racconti della Farfalla di Dinard*, in «Allegoria», 2000, XII, 36, p. 182.

<sup>194</sup> GRECO, *Farfalla di Dinard*, cit., p. 92.

te descrittiva»<sup>195</sup>. Possiamo notare come quest'uso stilistico serva a depotenziare l'immedesimazione, quasi «un filtro, un punto di separazione, che parrebbe mostrare un che di simile ad una forma di allontanamento critico-storico, di "straniamento", in un senso particolare per il quale potrebbe addursi l'esempio brechtiano»<sup>196</sup>, vale a dire un'indicazione di lettura in direzione di una consapevole scissione arte-vita. Le frasi parentetiche, le iterate anche se brevi subordinazioni, servono a introdurre molteplici punti di vista, indicazioni diverse e anche contrastanti che non potrebbero essere agevolmente espresse soltanto dall'io narrante: una polifonia assolutamente non armonica che svolge anche una funzione di autoanalisi, di controllo e spesso di auto-irrisione.

In effetti la capacità di auto-commento è tipica in Montale sin dalle prime prove poetiche e si mantiene costante durante tutta la sua parabola creativa attraverso diverse prose critiche, di taglio saggistico, dedicate a se stesso, l'intervento diretto nelle interviste e nei dibattiti riguardanti la sua opera (talvolta anche con il consenso esplicito dato all'interpretazione dell'uno o dell'altro critico) e persino le note fornite a esplicazione di molti dei suoi testi. L'auto-commento si ritrova anche negli approfondimenti critici che Montale dedica ad altri poeti e prosatori, quasi che parlare delle poetiche altrui fosse inscindibile dall'approfondimento della propria. Nella produzione prosastica narrativa l'autoanalisi sembra invece più superficiale e quasi mai coinvolta direttamente nel piano immaginativo. Tuttavia il piano non più «propriamente narrativo, livello che è dell'intelligenza critica, che mentre narra si fa viva di tanto in tanto»<sup>197</sup> trova la sua sede più conforme proprio negli spazi di «straniamento». Le parole non si aggregano, data la «tendenza di Montale a rifiutare una continuità del periodo»<sup>198</sup>, proprio come, a livello macroscopico, non si aggre-

---

<sup>195</sup> Ivi, p. 93.

<sup>196</sup> MANCIOTTI: *Montale prosatore*, cit., p. 343.

<sup>197</sup> GRECO, *Farfalla di Dinard*, cit., p. 93.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

gano le prose a formare un romanzo: «come in un quadro prodotto secondo la tecnica divisionista, ognuna vive della distanza con l'altra, nel senso che il vuoto tra un punto e l'altro [...] dà risalto alla prosa particolare; poi, tutte le prose insieme, come tutti i punti del quadro, concorrono a restituire un'immagine ed un significato più generale»<sup>199</sup>. Queste macchie di colore, queste 'farfalle', allontanano parte della loro struttura, le parti per così dire di collegamento, di trama e di significato ultimo, nel limbo del non detto, dell'allusivo. È per questo che gli interpreti, e così anche i lettori comuni, sono costretti a cercare la chiave di lettura al di fuori dell'opera, in un tessuto connettivo che giustifichi i singoli episodi e restituisca una visione di insieme, una prospettiva. È ovvio che il *continuum* più facile da rintracciare sarebbe la biografia stessa dalla quale provengono molte di queste 'scintille': tuttavia l'autore sembra deciso ad impedire una facile soluzione di questo tipo. Più volte anzi vengono disseminati, dai vari narratori, indizi biografici del tutto contrastanti con la biografia dell'autore; lampante il caso di *Racconto di uno sconosciuto* in cui il protagonista, per altri versi molto simile ad un personaggio di stampo autobiografico, perlomeno nella psicologia, viene definito «figlio minore di padre vedovo»<sup>200</sup>, dettaglio che non può in alcun modo adattarsi alla biografia montaliana. Sembra allora più sicura l'indicazione di Gravili che, sulla scorta delle distinzioni di Lejeune, valuta con il nome di romanzo autobiografico «una situazione dove autore e personaggio non portano lo stesso nome, quasi a significare "la *pratique patente de la non-identité*"»<sup>201</sup>. Non-identità è però una valutazione che può estendersi alla produzione di Montale fin dagli *Ossi di seppia* visti «come un romanzo dell'identità o meglio, di un'identità da farsi»<sup>202</sup>. La non-identità è una condizione caratteristica, addirittura identitaria

<sup>199</sup> GRAVILI, *La «Farfalla di Dinard» e le sue maschere*, cit., p. 169.

<sup>200</sup> *Racconto di uno sconosciuto*, PR, p. 8. Tuttavia De Robertis legge «vecchio» e non «vedovo»: refuso o reminescenza involontaria di una precedente redazione a noi non pervenuta?

<sup>201</sup> GRAVILI, *La «Farfalla di Dinard» e le sue maschere*, cit., p. 171.

<sup>202</sup> LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 25.

di Montale e non coinvolge solo il suo rapporto con il mondo o con la scrittura ma anche la sua posizione nei confronti di se stesso. Anche nelle prose lo scrittore si pone davanti al suo io come se fosse un oggetto estraneo, non riconosciuto: attraverso questa preziosa distanza critica inizia poi il suo percorso conoscitivo che si avvale di episodi illuminanti, o per meglio dire eventi che al di là della loro banalità effettiva vengono considerati significativi, senza poterlo giustificare razionalmente. Anche questi eventi, di solito memorie affioranti senza ragione, vengono descritti nella loro semplice oggettualità come se l'autore sospendesse il giudizio sul loro significato intrinseco. All'interno di questa memoria perduta, straniante perché avvertita non più come parte del soggetto ma come elemento appunto non-identitario, che «potrebbe appartenere a chiunque»<sup>203</sup>, il soggetto cerca di auto-definirsi attraverso cataloghi di fatti.

Le memorie, i nomi dei cari perduti, degli animali fedeli, gli oggetti più usati sembrerebbero concorrere alla descrizione dell'io che li nomina e li unisce ma riescono solo a restituirne un'immagine 'polverizzata' che ovviamente si estende alla configurazione dell'opera. Le prose sono come tracce evanescenti di altre possibilità d'esistenza: nel passato, attraverso la memoria o nel futuro delle inquietudini apocalittiche. Ma anche senza proiettarsi in temporalità diverse la scrittura montaliana si apre al gioco del molteplice: «la vena immaginativa dello scrittore ricorre talvolta al metodo di "ambientare" una situazione [...] e popolarla di "voci antagoniste", mentre il solo narratore-protagonista sarebbe bastato a svolgerla completamente»<sup>204</sup>. Tutto ciò non è solo frutto di un peccato relativismo ma riconoscimento che, nella realtà come nell'arte, «occorrono troppe vite per farne una»<sup>205</sup>.

L'io lirico-narrativo di Montale è in realtà il risultato di un aggregarsi, per molti aspetti involontario, di materiali eterogenei:

---

<sup>203</sup> *Ibidem.*

<sup>204</sup> MANCIOTTI, *Montale prosatore*, cit., p. 343.

<sup>205</sup> *L'estate*, PO, p. 175.

le vite degli altri, degli sconosciuti, dei dimenticati, dei 'sommersi', contribuiscono a creare la vita del poeta narratore. Tuttavia questa aggregazione non avviene attorno a un punto focale (l'eccezionale singolarità dell'uomo Montale) ma precisamente in sua assenza, in una condizione quindi liquida e caotica. Al limite spetta poi allo svilito io raziocinante, alla razionalità che è patrimonio non identitario di tutti e di nessuno, il tentativo fallimentare di mettere ordine nel caos della vita dello spirito. In questo magma di oggetti linguistici e concreti, memorie proprie e altrui, fatti banali eppure significativi, l'io razionale non ha nessuno strumento per creare una gerarchia, una successione che non sia semplicemente temporale ma che rispecchi una trama, una prospettiva o un significato ultimo. Si limita quindi a creare un catalogo, a elencare, con la vertigine propria della lista<sup>206</sup>, gli oggetti che non può più conoscere.

Eppure «la via della conoscenza per denominazione inventariale, tipica della cultura medievale, presuppone sempre l'assenza di centralità del soggetto»<sup>207</sup>, in quanto questo non poteva assumere importanza di fronte alla grandezza della fonte divina di ogni conoscenza. Tuttavia nel nuovo Medioevo in cui, secondo Montale, ci troviamo non sussiste più alcun ordinamento gerarchico che possa convalidare il valore per quanto minimo del soggetto inserendolo in una «scala che porta a Dio»<sup>208</sup>. La caduta dell'individualismo, il depotenziamento dell'io si fa completo e si rispecchia nell'incapacità di conoscere e raccontare il mondo.

Le prose sembrano dunque partecipare di questa doppia impossibilità: portatrici di troppi messaggi finiscono per non veicolarne alcuno, smarrito tra punti di vista fittizi e molteplici l'io giunge ad ignorare se stesso. Ecco perché nel tentativo di «accrescere gli elementi che facciano comprendere o percepire un'ipotetica storia,

<sup>206</sup> Cfr. U. Eco, *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2012.

<sup>207</sup> LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 33.

<sup>208</sup> *Esposizione sopra Dante*, SMP, p. 2686.

una narrazione coerente»<sup>209</sup> la critica è stata costretta «a ricorrere al confronto con l'altra produzione letteraria di Montale, confronto capace di disegnare continuità tematiche, ricorsività simboliche e costanze linguistiche»<sup>210</sup>. «L'ingorgo di oggetti»<sup>211</sup> di cui parlava Contini per la poesia si ritrova anche nelle prose e corrisponde, a livello contenutistico, alla volontà di trattare temi marginali, come se il poeta fosse stanco di porsi come garante di un valore che non riesce più a scorgere nel mondo attorno a lui.

Montale prova anche il piacere di scrivere liberamente, nell'euforia di poter finalmente abbandonare, dopo anni in cui alla sua voce di poeta era stata affidata la responsabilità d'esprimere le speranze e i sentimenti di un'intera generazione d'artisti e uomini di cultura, la necessità d'un rigore etico-espressivo [...] Montale appare quasi bisognoso di disimpegno da doveri che non ha più la forza di rispettare e in cui forse non crede più, bisognoso insomma della sua individualità<sup>212</sup>.

Ed è proprio all'interno di questa ricerca d'individualità che Montale ritrova la dimensione civile ed etica del fare letteratura come modo trasversale di resistenza. Cambiano tuttavia i modi, il poeta è costretto a constatare l'«incompatibilità tra poesia e nuovi orizzonti razionali»<sup>213</sup> e quindi a dismettere tutta una serie di personali convinzioni che costituivano di certo una sorta di, sia pure pericolitante, identità.

Le prose narrative disegnano dunque l'oscillazione tra tentativo di conoscenza, diletteristica *recherche* del tempo perduto e progressivo abbandono delle illusioni su cui si fondava la sua identità

---

<sup>209</sup> SCRIVANO, *Sui margini di libri inesistenti: i racconti della «Farfalla di Dinard»*, cit., p. 182.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, cit., p. 11.

<sup>212</sup> GRECO, *Farfalla di Dinard*, cit., p. 100.

<sup>213</sup> CARPI, *Montale dopo il fascismo*, cit., p. 59.

culturale. Sebbene il secondo polo sia maggiormente rappresentato dalle prose 'saggistiche', che spesso anzi tentano di porre un freno concreto a questo abbandono grazie alle armi della riflessione ironica e della polemica pacata, ad ogni modo anche le prose narrative mostrano spesso scorci del mondo visto da Montale. La cultura europea di cui Montale si è sentito naturalmente erede ha contribuito, nella sua visione, alla nascita di due aberrazioni tanto più inquietanti quanto più razionali: la macchina e il comunismo. La prima viene senza riserve identificata nello strumento d'oppressione del capitalismo dove si trova a vivere «l'uomo economico libero, ma schiavo del denaro»<sup>214</sup>, il secondo è la patria dell'«uomo economico sedicente libero ma schiavo dello Stato e dell'oligarchia che si identifica con lo Stato»<sup>215</sup>. Ovviamente le analisi di Montale soffrono di una certa vaghezza e non giungono a riconoscere il pericolo della 'macchina' anche nei paesi del blocco sovietico né tantomeno a vedere il comunismo da lui temuto, vale a dire la burocratizzazione di uno stato sempre più ipertrofico e preponderante rispetto ai singoli cittadini, anche nelle democrazie occidentali.

A compensare tali generalizzazioni giunge l'intuizione del poeta che individua nella stessa ragione l'unica minaccia in grado di opprimere e soffocare la ragione stessa: non più le bufere dell'irrazionalismo, le «forze buie d'Arimane»<sup>216</sup> che avevano scatenato la guerra ma i calcoli razionali, le procedure scientifiche che ne erano state alla base e che ora si mostrano con un volto diverso. In questo panorama la poesia che era, secondo Montale, via conoscitiva assolutamente non in contrasto con la razionalità si ritira verso un passato ancora popolato di «cervelli copernicani», capaci di una razionalità 'umana'. Ma nemmeno la prosa riesce a tener dietro all'angosciante fuga dell'intelligibile, al punto che sovente viene anch'essa dichiarata dalla critica estranea alla realtà, al di

---

<sup>214</sup> *Risvegliato da dieci angeli...*, PR, p. 311.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> *Augurio*, SMP, p. 65.

fuori da ogni impegno, da qualsiasi visione realistica e pragmatica del mondo. Carpi ad esempio, parlando del timore della tecnica espresso da Montale, scrive:

La macchina, frutto caratteristico della libertà della ragione [...] incrinava all'interno (paurosa malattia organica) la validità stessa del mondo borghese [...] È chiaro che queste prime critiche, e quelle sempre più dure che seguiranno, alla meccanizzazione indiscriminata in atto nel mondo occidentale non sono in alcun modo legate ad una qualsiasi coscienza della realtà capitalistica che ne sta alla base<sup>217</sup>.

Indubbiamente però il critico marxista in questo caso è legato nella sua valutazione a confini ideologici del tutto speculari a quelli imposti dall'ideologia 'professata' nel «Corriere della Sera»: la macchina non è ovviamente una «malattia organica» soltanto del mondo borghese né soltanto il mondo capitalistico è colpevole dello sfruttamento su larga scala dell'uomo. In ogni caso Montale, per quanto definito «reazionario» da Carpi, non incolperà mai soltanto il comunismo né soltanto il tecnicismo della situazione attuale, anzi la diretta discendenza di questi due mali direttamente dal più alto pensiero europeo gli sarà sempre ben presente.

Oggi che l'Europa ha esportato il meglio della sua cultura, oggi che la tecnica, frutto di questa cultura, ritorna a noi in forme mostruose e spesso aberranti, che noi dobbiamo penosamente accogliere e far nostre, oggi che l'Europa appare schiacciata da due mostri ch'essa col suo pensiero e le sue opere ha contribuito a creare, è possibile parlare d'un autonomia della cultura europea?<sup>218</sup>

Questo d'altronde aumenta lo spaesamento: «nel momento culminante della difesa d'un ideale d'uomo che era tutto centrato su

<sup>217</sup> CARPI, *Montale dopo il fascismo*, cit., p. 44.

<sup>218</sup> *Duecento pazzi di buona volontà*, SMP, p. 78.

un consapevole equilibrio laico-razionale, Montale si sente sfuggir di mano proprio la fiducia in un recupero di quella razionalità»<sup>219</sup>. Un ossimoro evidente che però il poeta risolve in maniera quanto mai innovativa, rivelando che per lui la poesia e la letteratura sono gli strumenti che il poeta usa per «far sprizzare dall'incontro dell'ispirazione col mestiere quel tanto di sé che egli razionalmente ignora»<sup>220</sup>. Ispirazione irrazionale e tecnica razionale si incontrano e scontrano per condurre l'uomo a conoscersi completamente, oltre il suo stesso lato razionale, nelle sue dimensioni più ignote. In questo senso e parafrasando l'auto-definizione che egli stesso accenna nel racconto *Amico del popolo*<sup>221</sup>, potremmo dire che Montale è un insolito tipo di razionalista.

*Farfalla di Dinard* diventa allora in quest'ottica una sorta di seconda rappresentazione, il consapevole riesame di un contrasto che il poeta ha avvertito come non sufficientemente chiarito nella sua versione lirica e bisognoso di un supplemento di indagine attraverso, questo il punto fondamentale, un mezzo diverso. La prosa non è soltanto un modo espressivo che «va a testimoniare un desiderio di comunicazione più ampia»<sup>222</sup> (che sicuramente Montale avvertiva) ma anche uno strumento razionale per rappresentare il proprio conflitto interno tra desiderio di individualismo e necessità di non venir meno alle proprie istanze etico-sociali. In questa chiave risultano inseribili senza sforzi nella medesima 'trama' le esperienze di *Dominico* (che deve imparare a non salvarsi da solo ma a far parte di una comunità) e quelle del *Signore inglese* (che protesta per una società diversa in cui l'individuo non sia solo un ingranaggio trascurabile). Allo stesso modo trovano una giusta collocazione sia le chiuse scene domestiche che l'irrisione delle ridicole parate fasciste.

---

<sup>219</sup> CARPI, *Montale dopo il fascismo*, cit., p. 60.

<sup>220</sup> *Storia dell'araba fenice*, SMP, p. 171.

<sup>221</sup> *Amico del popolo*, PR, p. 794.

<sup>222</sup> GRECO, *Farfalla di Dinard*, cit., p. 95.

Anche il diverso grado di liricità delle varie prose si potrebbe spiegare con l'oscillazione verso il polo del recupero memoriale o dell'acre disillusione, vale a dire con un avanzamento verso modi tipici della *Buferà* e ancor più di *Satura* o al contrario come cosciente ritorno a modi poetici precedenti e mai rinnegati. Non è casuale d'altronde che l'*explicit* della raccolta, fin dalla sua prima edizione, venga affidato alla prosa eponima, *Farfalla di Dinard*, lirica fin dalla prima frase. «Pare l'attacco d'una poesia, con accenti ben noti, con quell'aria d' "improvviso" non casuale, nato da così lontano (*Occasioni, Finisterre, Silvae...*), che regola la musica d'una pagina intera: un vero e proprio "petit poème en prose"»<sup>223</sup>.

Greco propone addirittura una scansione in versi di questo inizio prosa:

La farfallina color zafferano che veniva ogni giorno a trovarmi  
al caffè, sulla piazza di Dinard, e mi portava (così mi pareva) tue  
notizie, sarà più tornata, dopo la mia partenza, in quella piazzetta  
fredda e ventosa?

Si riconoscono infatti un endecasillabo seguito da due settenari fino a «caffè», poi un nuovo endecasillabo da «e mi portava» limitato da un adonio («tue notizie»), per concludere con un altro endecasillabo. D'altra parte nel poema in prosa si ritrovano convincenti tracce della produzione poetica: la lontananza del «tu» ideale, cui l'«io» si rivolge<sup>224</sup> è ribadita non solo dalla partenza del poeta ma ancor più incisivamente dal dubbio circa il ritorno del *senhal*. La farfalla infatti non ha più ragione di tornare se il poeta non l'aspetta e il poeta ha perso fiducia nel valore simbolico dell'apparizione ed ecco il perché della sua partenza.

Se nella poesia è sempre la donna amata a partire, nella prosa la situazione si rovescia a causa di una terza figura, quella «presenza

<sup>223</sup> DE ROBERTIS, «*La Farfalla di Dinard*», cit., p. 316.

<sup>224</sup> SCAFFAI, *Commento a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. 224.

profana»<sup>225</sup> che è caratteristica di tutte le prose narrative montaliane e che ha la funzione di spezzare l'illusione e rendere invisibile o non interpretabile l'oracolo: in questo caso è la cameriera Filli che, nella chiusa del brano, dichiara di non riuscire a vedere alcuna farfalla. Ancora una volta troviamo quindi un animale che diventa simbolo, ai cui comportamenti privi di umana razionalità viene associato il compimento di qualche intimo voto o segreta speranza. La farfalla è «simbolo di un *amor de lonh*»<sup>226</sup> e messaggera di un'inaspettata epifania: nella chiusa del brano e nella cameriera Filli si condensa dunque una minaccia esiziale. La non esistenza del simbolo rischia di estendersi all'amore simboleggiato e alla poesia che ne custodisce l'essenza. I due piani, realtà e fantasia, non si intersecano: la fantasia è il mondo dei presagi, delle *correspondances*, delle donne angelicate che rendono la natura loro metafora, utilizzando animali e fenomeni celesti come messaggeri dei propri «trepidi enigmi»<sup>227</sup>; la realtà è il mondo crudo delle cameriere che per quanto «leggiadre» non riescono a vedere nessuna «scintilla» tra le dalie.

Quello che infine «vola verso il cielo della *Buferas*»<sup>228</sup>, ossia si allontana dalla prosa per prefigurare aspetti della futura poesia montaliana, non è il lirismo in sé ma la possibilità che la poesia tocchi terra, che si congiunga con la realtà.

La scomparsa della «farfallina color zafferano» non dice nulla sulla scomparsa della poesia: ciò è, se possibile, ancora più grave poiché testimonia che della poesia ormai non è possibile dire più nulla; essa si è allontanata dal regno degli uomini, ha raggiunto quelle regioni alte dell'atmosfera in cui sopravvive solo chi non ha «ali di bitume semi- / mozze dalla fatica»<sup>229</sup> ma possenti ali di falco e occhi gelidi come l'acciaio.

---

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> SEGRE, *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, cit., p. XXIII.

<sup>227</sup> FORTI, *Montale: la prosa di fantasia e d'invenzione* cit., p. XXX.

<sup>228</sup> SEGRE, *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, cit., p. XIII.

<sup>229</sup> *Piccolo testamento*, PO, p. 275.

Altri dovranno essere i modi per rintracciare la poesia, per farla tornare «nella strada»<sup>230</sup>, modi che paradossalmente sfuggono alla poesia stessa ma si realizzano nella prosa. Sarà infatti quest'ultima, come saggistica, a dare gli estremi di una possibile rinascita nel futuro, sotto forme mutate a cui non verranno più dati gli stessi nomi ma di nuovo vicine al cuore dell'uomo; o invece come prosa narrativa, quando nel dichiarare che «la poesia non esiste» si affannerà invece a registrare tutta una serie di invarianze, di tematiche e di illuminazioni che potrebbero un giorno costituire l'«aneddoto» di una nuova poesia. Poiché è proprio questo, secondo Montale, il grande discrimine dell'arte contemporanea: «è proprio questo il problema del momento: arte "con aneddoto" (cioè con qualche cosa che ricordi la vita dell'uomo) o senza aneddoto»<sup>231</sup>; l'arte che ancora vuole dire qualcosa all'uomo, che tenta il racconto e dunque cerca l'aneddoto è contrapposta inevitabilmente all'arte «senza aneddoto», quella che, chiusa in un autoreferenziale circolo vizioso, non può ormai parlare d'altro che di se stessa e della sua incapacità d'essere. In questo caso i temi, le descrizioni, gli oggetti sono quelli cari a Montale, quelli che un tempo sono stati fondamenta del suo edificio poetico e che adesso, in un presente apocalittico, diventano residui e frammenti: la riutilizzazione prosastica che l'autore ne fa intende salvaguardarli senza investirli di un plusvalore poetico che al momento non potrebbero reggere.

Protagonista dell'intera raccolta è l'individuo insignificante, caratterizzato e raccontato da tutti i minimi episodi ed oggetti che lo circondano, colto nel momento in cui *potrebbe* espandersi e brillare di luce propria salvo poi scomparire come quella farfalla,

---

<sup>230</sup> *Tornare nella strada*, SMA, p. 143. Si veda questo fondamentale articolo saggistico per la concezione montaliana della necessaria «ipotesi di socialità che ha sempre un'arte nata dalla vita, di servire all'uomo, di contare qualcosa per l'uomo», ovvero di tornare, attraverso l'oblio, a quella realtà che l'ha generata.

<sup>231</sup> *Visita a Brancusi*, PR, p. 377.

dorata come lo zafferano o, volendo, «come un croco»<sup>232</sup>, che nessuno al mondo riesce più a vedere. Questo carattere insignificante non può «costituire una storia, un *continuum* narrativo senza rinunciare al proprio valore intrinseco, come se l'essere posto in una serie di eventi ne stravolgesse la sua natura, lo depauperasse, in sostanza, di quel potere rivelatorio che come caso singolo, sporadico, irripetibile esso possiede»<sup>233</sup>. Dunque non può farsi protagonista che di frammenti, tra loro collegati da un io troppo debole. Tuttavia proprio questo può far scattare un'imprevedibile immedesimazione con il lettore contemporaneo, oramai abituato a vivere nel suo quotidiano il medesimo straniamento descritto da Montale: «il lettore ha una memoria che sfida la disorganizzazione testuale, producendo una storia che non esiste, che non è mai esistita e che non esisterà mai»<sup>234</sup>. Così come l'autore, questa sua opera sembra giudicare disdicevole l'esistenza e si pone volontariamente in una zona di confine tra la parola ed il silenzio: «teoricamente sono contrario alla sopravvivenza e credo che sarebbe sommamente dignitoso se l'uomo o la bestia accettassero di *sombrier* nell'eterno Nulla. Ma in pratica – per eredità – sono cristiano e non so sottrarmi all'idea che qualcosa di noi può o addirittura deve durare»<sup>235</sup>.

Così in *Farfalla di Dinard* il poeta si trova a chiedersi cosa ed in che modo durerà: saranno, come per il chiudersi di un immaginario ciclo, le primissime immagini che la vita ha impresso durante l'infanzia su di un animo neutro? Oppure dureranno maggiormente le piccole sciocchezze o addirittura i ricordi rimossi, quelle cose che si desiderava fossero «eterni a furia di essere finite»? Aleggia in qualche giro di frase il timore che l'aldilà sia una ripetizione «ne

---

<sup>232</sup> *Non chiederci la parola*, PO, p. 29. In entrambi i casi la nota di colore ha una specifica valenza nell'indicare l'oggetto come correlativo della poesia.

<sup>233</sup> SCRIVANO, *Sui margini di libri inesistenti: i racconti della «Farfalla di Dinard»*, cit., p. 186.

<sup>234</sup> Ivi, p. 187.

<sup>235</sup> *Langoscia*, SMP, p. 75.

*varietur*»<sup>236</sup> della vita terrena, un «ricordo nell'altro ordine, a rinnovare l'assillo terreno dell'uomo»<sup>237</sup>, in pratica «un inferno»<sup>238</sup>. A questo timore si reagisce ancorandosi alla realtà concreta degli oggetti, alle esistenze mute, agli spazi di silenzio e ottundimento dell'animo: a tutto ciò in pratica che non sembra possedere alcuna dimensione metafisica, quasi che il metafisico nasconda oggi un inganno e un'insidia. Il cantore dei lucidi occhi della ragione, l'aspirante dandy che vorrebbe rendere leggero il suo animo fino al punto di sparire e che ritiene poco dignitosa già solo l'esistenza, figuriamoci una sopravvivenza al di fuori dei suoi limiti, si ferma ad invidiare la sicurezza del mondo inanimato o a desiderare l'animalesca capacità di durare. Scriveva Borges che «essere immortale è cosa da poco: tranne l'uomo, tutte le creature lo sono, giacché ignorano la morte»<sup>239</sup> ma questa ignoranza, respinta e desiderata, non s'impone mai nel pensiero di Montale.

---

<sup>236</sup> Vedi la prosa *Sul limite*, PR, p. 187.

<sup>237</sup> MANCIOTTI, *Montale prosatore*, cit., p. 348.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> J. L. BORGES, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 18.

## CAPITOLO II

### *FUORI DI CASA: LE RAGIONI DEL VIAGGIO*

La seconda raccolta delle prose narrative di Montale, pubblicata per la prima volta nel '69 da Ricciardi e successivamente in seconda e terza edizione nel '75 per Mondadori, si differenzia inizialmente da *Farfalla di Dinard* per le cause estrinseche che motivano e mettono in moto la narrazione. «Mentre *Farfalla di Dinard* puntava alla massima autonomia dei suoi testi [...] *Fuori di casa* raccoglie i veri e propri scritti di viaggio del suo autore»<sup>1</sup>, composti prevalentemente tra il '46 e il '64, e quindi dialoga necessariamente con il genere del *reportage* e più latamente con la scrittura descrittiva del taccuino di viaggio.

Nonostante questa scrittura nasca da un'occasione pratica, afferente al «secondo mestiere» e quindi teoricamente estranea alla produzione letteraria, è interessante notare come Montale sappia trasformarla, «farne una *sua* occasione»<sup>2</sup> e dunque far emergere una spinta alla letteratura in una regione 'fuori di sé', in una materiale (e talvolta solo materiale) interruzione della quotidianità. Il tempo è infatti, in queste prose, quello straordinariamente compresso e stravolto del viaggio, le coordinate spaziali quelle spesso sfuggenti di luoghi soltanto attraversati, visti tanto brevemente da dover essere ricostruiti dall'immaginazione per poter diventare reali. Quella

---

<sup>1</sup> FORTI, *Montale: la prosa di fantasia e d'invenzione*, cit., p. XXXI.

<sup>2</sup> Ivi, p. XXXIV

dimensione da «albergo di lusso» che era già presente in *Farfalla di Dinard* si approfondisce, diventando descrizione per eccellenza del non-luogo, dall'aeroporto all'esclusiva meta di vacanze, dal ristorante di cucina internazionale alla casa dell'uomo celebre in cui si è ospiti soltanto per pochi minuti.

Il viaggio per conto del «Corriere» diventa allora per Montale un'occasione poetica durante la quale ricercare lo straniamento che conduce «a quel tanto di sé che il poeta razionalmente ignora»<sup>3</sup> e contemporaneamente aggrapparsi alle proprie prospettive abituali, alle proprie abitudini cognitive, magari riscoprendo in esse le vestigia di una tradizione occidentale che risorge tanto più prepotentemente quanto più estraneo ed alieno è il contesto in cui ci si ritrova.

I temi che abbiamo già individuato in *Farfalla di Dinard*, dunque, non scompaiono affatto ma si approfondiscono grazie alle nuove variabili di spazio e di tempo: il romanzo del dandy borghese trova una continuazione nella sua patria ideale, l'Inghilterra, vista come punta avanzata di una civiltà, luogo in cui le trasformazioni si fanno più evidenti; d'altra parte lo spaesamento dovuto alla tecnica e alla modernità ritrova toni apocalittici che conducono a nuove riflessioni sulla tematica dell'esclusione, della possibile sopravvivenza di modi «umani» e del possibile rinvenimento nella figura della donna di una messaggera di salvezza.

Su di un altro piano ancora si colloca invece il piacere, quasi intimista, della conversazione con «borghesi di qualità»<sup>4</sup>, animatori di una galleria di ritratti che costruisce anche un ulteriore autoritratto ideale, tenue collegamento tra il viaggiatore isolato e un'ipotetica società di uguali, inutilmente vagheggiata. Nel delineare personaggi, luoghi, episodi, l'autore prosegue una traccia romanzesca ancora più labile, se è possibile, che nella sua raccolta precedente: tuttavia si arricchisce di mille divagazioni, di inaspettate *nuances* che compensano, in qualche maniera, la perdita di una rotta precisa.

<sup>3</sup> MONTALE, *Storia dell'araba fenice*, SMP, p. 171.

<sup>4</sup> FORTI, *Montale: la prosa di fantasia e d'invenzione*, cit., p. XLIII.

«Un viaggiatore come Montale porta “fuori di casa” il suo paesaggio<sup>5</sup>: è per questo che l'autore pone oculatamente ad inizio della sua raccolta un brano come *Le cinque terre* in cui il paesaggio è quello del luogo d'infanzia che più di ogni altro può chiamarsi casa. Analogamente a *Farfalla di Dinard* anche la seconda raccolta comincia quindi con un paesaggio familiare, descrivendo con piglio e concisione giornalistici un luogo che ancora fino al '46 (anno di pubblicazione del racconto) poteva dirsi incontaminato o quasi sconosciuto. Rispetto alle analoghe descrizioni della *Farfalla* in questa prosa il lessico è meno poetico ed il ritmo più incalzante. Rimane immutato però il carattere improvviso dell'esordio, dove si nota la presenza di immagini, se non liriche, perlomeno attinenti agli «immediati dintorni»<sup>6</sup> della poesia.

Lipotetico e poetico *flâneur* di spiagge che un mattino di bel tempo al soffio di un maestrale leggero – e perciò senza timore di disastrose soluzioni, alla Shelley – voglia inclinare il bordo del suo *cutter* sul filo d'orizzonte che congiunge la punta Monesteroli al capo del Mesco, può vederle tutte insieme entro un arco incantevole di rocce e di cielo le Cinque Terre<sup>7</sup>.

Si coglie un'attenzione allo stile, alla composizione del lessico, magari rafforzata dalla «forte marcatura di due parole straniere – francese ed inglese – in sole quattro righe»<sup>8</sup>. Nel prosiegua dell'articolo Montale non omette alcun dettaglio e termina il pezzo soltanto dopo aver soddisfatto tutte le possibili aspettative che ragionevolmente poteva farsi un qualunque lettore del «Corriere della Sera». Si potrebbe dire che «Montale al mestiere ha pagato qualche adesione alla tavolozza cara al lettore, cui ha offerto informazioni

<sup>5</sup> IOLI, *Montale*, cit., p. 141.

<sup>6</sup> Si fa riferimento al titolo di V. SERENI, *Gli immediati dintorni*, Il Saggiatore, Milano 1983.

<sup>7</sup> *Le cinque terre*, PR, p. 233.

<sup>8</sup> IOLI, *Montale*, cit., p. 141.

su costumi, clima, abitudini alimentari e colore locale»<sup>9</sup>. Risulta in ogni caso confermata l'impressione che lo scrittore sia e tenga a presentarsi come un «cronista attendibile, al servizio dell'oggettività naturale o culturale dei luoghi e degli ambienti visitati, quasi mai sottomessa all'arbitrio dell'invenzione o trasfigurata per esigenze narrative»<sup>10</sup>. Le notazioni di luogo e tempo rispettano ad esempio gli usi tradizionali della letteratura di viaggio: contemporaneamente però obbediscono alla funzione 'poetica' di segnalare «il punto esatto in cui la memoria di Montale "ha fatto scatto", come una "scatola a sorpresa" (*Verso Siena*)»<sup>11</sup>. D'altronde al poeta sembra del tutto legittimo e naturale il proseguire la sua ricerca di oggetti, paesaggi e persone da trasformare in simbolo.

Confrontando le due raccolte si ha allora l'impressione che entrambe alludano ad un viaggio mentale che parte dallo stesso punto, «poiché quel paesaggio fa ormai parte del libro della memoria»<sup>12</sup> ma soprattutto perché è oramai diventato simbolo dell'immobilità cronologica e spaziale del ricordo come luogo privilegiato di riflessione, dunque di vita autentica e di poesia. Come giustamente fa notare Ioli, Montale «comincia [...] un libro di viaggi con la descrizione di un paesaggio assunto a simbolo di immobilità»<sup>13</sup>, proprio come in *Farfalla di Dinard* iniziava un 'romanzo' con la programmatica dichiarazione che la propria memoria era nient'altro che disordine, da consegnarsi ad abili intervistatrici perché ne cavassero fuori un qualsivoglia senso.

Come in quel caso il carattere numinoso delle proprie rivelazioni memoriali veniva garantito dalla confusione che sembrava minacciarne la stabilità, così in *Fuori di casa* il carattere personale e poetico di esperienze che sembrano invece collocarsi nel prosaico

---

<sup>9</sup> M. A. GRIGNANI, *Dislocazioni: epifanie e metamorfosi in Montale*, Manni, Lecce 1998, p. 46.

<sup>10</sup> SCAFFAI, *Introduzione a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. CVII.

<sup>11</sup> IOLI, *Montale*, cit., p. 128.

<sup>12</sup> Ivi, p. 144.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

novero delle attività di mestiere non si smarrisce a contatto con luoghi lontani dal proprio panorama mentale ma anzi si ritrova e si rafforza proprio grazie a questi. L'autore tenta forse di seguire, rovesciandolo, il suo giovanile intento di guardare l'Italia con gli occhi di uno straniero, sorvolando così sulle difficoltà che incontra chi vi nasce e vi lavora per contemplare soltanto la sua bellezza. Il romanzo che desiderava intitolare «Stranieri a Firenze» diventa invece il romanzo di un "italiano in terra straniera". «Il diverso è sempre ricondotto entro i parametri di un'esperienza di vita e cultura già sedimentata, divenuta seconda natura, quasi si trattasse [...] di ritrovare qualcosa che ci era già noto e intimo "fuori sede". Atteggiamento squisitamente umanistico»<sup>14</sup>. Ma l'umanesimo di Montale si connota innanzitutto come mancanza di certezze imprescindibilmente acquisite: ecco quindi che anche *Fuori di casa* registra quei toni ironici, quelle espressioni umorali che in *Farfalla di Dinard* si accompagnavano ad ogni riflessione sull'uomo contemporaneo.

Naturalmente la diversità tra le due raccolte è avvertibile in più di una caratteristica: *Fuori di casa* si presenta approssimativamente come «una silloge di "pezzi" appartenenti a un genere unitario (il *reportage* giornalistico) ma è anche vero che quel genere abbraccia poi in concreto specie assai diverse»<sup>15</sup>; accade così che alcune prose siano più narrative, configurandosi quasi come racconti veri e propri, e dunque si avvicinino maggiormente alla struttura di *Farfalla di Dinard*, mentre altri, allontanandosi ancor di più dal polo poetico, siano assimilabili senza scarti allo stile medio di tipo giornalistico. Inoltre è naturale che in *Fuori di casa* «la coincidenza tra il reporter-narratore e il protagonista (chi dice "io" nei testi, insomma) sia necessaria e scontata. Nella *Farfalla*, il protagonista è un personaggio, in *Fuori di casa* è una persona»<sup>16</sup>. Questo nondimeno non porta affatto ad un

---

<sup>14</sup> P. V. MENGALDO, *Montale «fuori di casa»*, in ID., *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli Milano 1975, p. 348.

<sup>15</sup> Ivi, p. 340.

<sup>16</sup> SCAFFAI, *Introduzione a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. CVII.

autobiografismo più marcato quanto ad uno sforzo di oggettivazione ancora più puntiglioso, nel tentativo di restituire l'immagine dell'evento, del luogo o della persona intervistata in un'assoluta esattezza che nasconda simpatie, gusti e affetti del cronista-scrittore. Non di rado però questi aspetti soggettivi riemergono comunque attraverso l'ironia, soprattutto in quei giri di frase, in quegli incisi e parentetiche che abbiamo visto così frequenti nello stile di Montale.

Scrivono Mengaldo che «il piano obbligato del resoconto di viaggio, con la necessità di un fissaggio quasi immediato e di una rapida selezione delle cose viste, sembra contrastare coi modi tipici di scelta e organizzazione tematica di Montale, che richiedono di regola una profonda sedimentazione temporale»<sup>17</sup>. Eppure in realtà questa sedimentazione temporale è presente anche nelle pagine di *Fuori di casa* poiché le esperienze del presente vengono sempre mediate da riferimenti culturali o da una tensione immaginativa che riporta l'episodio in un ambito di pensieri e ricordi già consolidati nell'autore: ogni viaggio sembra quindi ripartire dal precedente e appoggiarsi a questo per quanto riguarda l'interpretazione. I viaggi negli Stati Uniti si rifanno a quelli in Inghilterra, quelli in Francia si rifanno alle esperienze fiorentine e così via. Rintracciando di prosa in prosa gli antecedenti di ogni esperienza si risale alla prima fonte di tutti i viaggi montaliani, quelle Cinque Terre da cui non a caso inizia la raccolta, ma soprattutto si risale al retroterra culturale della sua prima formazione, all'inizio del suo itinerario mentale. Dunque non si registra mai «nessun cedimento al gusto dell'esotico, nessun invito alle evasioni dai termini della propria civiltà. L'esplorazione del nuovo non si risolve mai nell'ebbrezza sottilmente antiumanistica dell'*inconnu*»<sup>18</sup>. L'antiumanesimo è semmai una spinta già presente all'interno dello stesso umanesimo ed utile in quanto curiosità verso l'esterno. Parte di questo antiumanesimo è costituita dalla sfiducia che Montale mostra verso le sorti della propria civiltà o addirittura

---

<sup>17</sup> P. V. MENGALDO, *Montale «fuori di casa»*, cit., p. 345.

<sup>18</sup> Ivi, p. 348.

verso le sue basi costitutive. Nel corso delle riflessioni su tecnicismo e civiltà di massa, sempre più tali esiti gli devono anzi sembrare inevitabili date le premesse; malgrado questo la volontà razionale del poeta controlla e influenza decisamente ogni nuova conoscenza.

Il viaggio di Montale è anche un *grand tour* in un mondo permeato d'arte: Montale instaura con l'oggetto artistico un rapporto che «respinge ogni immediatezza e identificazione emotiva, nasce da un processo intellettualistico di distanziamento e di oggettivazione (in cui è forse da vedere anche un risarcimento, da parte della ragione, della coazione psicologica, di carattere magico, che l'arte come sappiamo esercita su di lui sul piano esistenziale)»<sup>19</sup>. Mentre invece, come vedremo, le relazioni che avvierà con i vari artisti intervistati non saranno affatto oggettive né tenderanno a presentarsi come tali, pur mantenendosi in fin dei conti entro limiti molto cauti. Una contraddizione di fondo che richiama le molte altre presenti nelle prose di Montale, in bilico tra razionalismo e straniamento, memoria e oblio, strutturazione e caos.

Quelle del poeta sono peregrinazioni che non hanno una meta precisa, approssimazioni e ricordi culturali trasformati dalla distanza temporale attraverso cui riemergono in nuovi contesti. Ma per Montale è questa la cultura: un processo di straniamento, di oblio, di filtraggio di tutto il sapere accumulato che porti poi, inconsapevolmente, ad una seconda e più completa comprensione, ad una riallocazione dei frammenti in un nuovo, unitario mosaico. «Godere un'opera d'arte o un suo momento è insomma un ritrovarla fuori sede; solo in quell'istante il circolo della comprensione è perfetto e l'arte si salda con la vita come tutti i romantici hanno sognato»<sup>20</sup>.

Montale, nelle prose di *Fuori di casa*, racconta «le vacanze dello spirito che sono il vero terreno da cui sorge l'arte»<sup>21</sup> e lo fa riferendosi continuamente alle tematiche, agli oggetti e ai personaggi dell'arte

<sup>19</sup> Ivi, p. 352.

<sup>20</sup> *Tornare nella strada*, SMA, p. 140.

<sup>21</sup> *Il secondo mestiere*, SMA, p. 129.

propria e altrui. Conscio che «molti degli autori influenti della loro epoca erano stati dei viaggiatori»<sup>22</sup>, modella soliloqui e *reportages* su quei riferimenti, riuscendo infine a trovare la propria originalità e a inseguire i propri fantasmi ovunque si trovi.

### 1. *L'Inghilterra*

Lungi dall'essere semplicemente un luogo, l'Inghilterra diventa per Montale «un oggetto di rappresentazione privilegiato e uno specchio sottilmente inquietante»<sup>23</sup>, una sorta di seconda patria in cui ambientare, nel caso di *Fuori di casa*, lo sviluppo di quei temi che si presentavano sparsi nell'invenzione di *Farfalla di Dinard*. «Il confronto con l'universo inglese e con i suoi modelli politici, antropologici, comportamentali è per Montale parte costitutiva della propria personale parabola di destino e, insieme, del destino stesso dell'uomo d'Occidente»<sup>24</sup>. In particolare l'Inghilterra viene vista come il paese all'apice della civiltà occidentale europea, quella civiltà che, schiacciata tra la sua derivazione statunitense e la libera interpretazione datane dall'Unione Sovietica di ascendenza marxista, rischia di scomparire come polo autonomo. Proprio perché all'apice, le trasformazioni che secondo la sua visione costituiscono la fine dell'«uomo umano» si avvertono più sensibilmente in Inghilterra ed è per questo che «il volto pauroso della tecnologia», la spiritualità periclitante, l'esclusione come volontario occultamento di se stessi o al limite scelta dandistica, diventano protagonisti assoluti dei *reportages* dall'Inghilterra<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> G. IOLI, cit., p. 128.

<sup>23</sup> A. NOZZOLI, *Montale e l'Inghilterra: gli angeli, il pesce*, in *Studi di Letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. Guaragnella e M.. Santagata, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 103.

<sup>24</sup> Ivi, p. 104.

<sup>25</sup> Per una panoramica più completa dei rapporti tra Montale ed il mondo culturale anglo-americano mi permetto di rinviare a F. SIELO, *Montale anglista. Il critico, il traduttore e la «fine del mondo»*, Edizioni ETS, Pisa 2016.

Il primo approdo oltremarica risale in realtà al 1933, anno in cui Montale, ancora lontanissima l'assunzione come giornalista al «Corriere della Sera», visita l'Inghilterra come semplice turista. Ma è questa l'esperienza più significativa se dobbiamo dar credito alle dichiarazioni dell'autore che sminuisce le successive visite del '48 e del '67: «[quella del '33] era la sola Inghilterra che ho visto, perché dopo l'ho vista poco». Eppure Montale aspetterà anni prima di mettere su carta le sue impressioni e più volte, durante i successivi viaggi, rielaborerà le sue osservazioni sui ricordi di quel primo contatto. Fin dal primo scritto di ambientazione inglese si nota del resto la volontà di segnare un'ideale prosecuzione di temi e idee da *Farfalla di Dinard*, come se ogni esperienza presente avesse necessità di un raccordo con quelle pregresse per poter essere comprensibile. Proprio da *Farfalla di Dinard* viene ad esempio ripreso il racconto *Sosta a Edimburgo*, a cui viene restituito il titolo originale di *Viaggiatore solitario*. Vi si racconta di una visita a Edimburgo durante la quale, vedendo sulle mura di una chiesa la scritta «*God is not where...*» seguita da una lunga lista di luoghi dove non si trova Dio, il poeta si trova a domandarsi dove possa essere.

*God is not where...* – e tutti i luoghi dove la vita si presenta facile gradevole e umana e dove veramente Dio potrebbe trovarsi o cercarsi sono elencati in lunghe filze [...] Un giorno d'estate mi capitò di girare a lungo intorno a quella folta matassa, ritornando continuamente sui miei passi e dicendomi con l'angoscia in cuore e la vertigine in testa: Ma insomma, dov'è Iddio, dov'è?<sup>26</sup>

Forte è la connotazione ironica del brano citato, non solo per l'irriverente sottolineatura dell'aspetto 'irragionevole' ed insensato di quelle religioni che negano alla spiritualità ogni ombra di piacevolezza ma anche per «l'angoscia in cuore e la vertigine in testa», sentimenti che stridono con il lucido e distaccato impianto critico

---

<sup>26</sup> *Viaggiatore solitario*, PR, p. 241.

che viene dispiegato praticamente in ogni frase. Di fronte al «mistico vespaio»<sup>27</sup> suscitato da coloro che sono convinti di possedere tutte le risposte, il relativismo ironico di Montale non può che indietreggiare, rinunciando infine persino a porre a costoro la sua domanda. Il poeta fugge infine per «strade più popolari che portano a nuovi “crescenti”, ad altre piazze con altre chiese e giardini. *God is not where... Dov'era? Lo avevano dunque trovato?»*<sup>28</sup>. Il tempo verbale si converte all'imperfetto, legandosi quindi alla narrazione dello specifico episodio e non ad una possibile astrazione: infatti «nella prospettiva aperta da “altre chiese e giardini”, l'interrogatorio su Dio rischia di moltiplicarsi all'infinito, incrementando ad ogni passo la mordacità surreale che traspare negli interminabili cataloghi di credo religiosi»<sup>29</sup>. Meglio quindi impedire il crescere della vertigine e smorzare il tono metafisico che la riflessione sul divino tende ad assumere.

Tuttavia dietro l'apparente svalutazione ironica si avverte come la domanda su Dio, la questione spirituale più che religiosa, sia in certo qual modo fondamentale per il poeta narratore. La frase: «mi rimproveravo di non essermi posto per tanti anni, nel mio paese, il problema in termini precisi»<sup>30</sup> è sicuramente beffarda ma lascia capire che, seppure in altri termini, in termini più seri e meno manichei, Montale si è posto il problema e non superficialmente. Nella coeva poesia *Vento sulla mezzaluna* troviamo una seconda rappresentazione di quest'episodio, trasformato dalla differenza di genere:

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<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Ivi, p. 242.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare*, cit., p. 187.

<sup>30</sup> *Viaggiatore solitario*, PR, p. 242.

<sup>31</sup> *Vento sulla mezzaluna*, PO, p. 235.

Il predicatore pone la sua domanda sicuro che nessun altro, a parte lui stesso, conosca la vera risposta; il poeta dal canto suo, a differenza che nella prosa, conosce la risposta e non esita a darla: tuttavia non può essere quella giusta per il predicatore, le due visioni non si conciliano per definizione e non c'è bisogno nemmeno di riportarle nel testo. Quello che nella prosa è tono ironico e leggero, nella poesia diventa presagio apocalittico «immerso in un'atmosfera grottesco-surreale, chagalliana»<sup>32</sup>: l'opposizione tra uomo di fede e uomo di dubbio sembra essere causa diretta del «turbine» che solleva in alto, su di un mondo di pece, quello che resta dell'uomo e delle sue opere. Nell'incontro con i teologi improvvisati di Edimburgo si può ravvisare «una delle formule base di queste prose montaliane: conversazioni, evocazioni, narrazioni bonarie (sembra), a tratti stizzose (sembra) ma alonate da inquietudini gravide di minaccia»<sup>33</sup>.

Fin dall'arrivo l'Inghilterra viene raccontata da Montale come luogo in cui le tensioni sociali e le paranoie individuali trovano un modo di rappresentarsi unico e irriproducibile. È il caso della tematica dell'esclusione, centrale nella produzione poetica fin dai versi dedicati alla «razza di chi rimane a terra»<sup>34</sup> e in qualche modo fondamentale nella casistica del dandy che di quest'esclusione fa una scelta di vita. Montale racconta il «sentirsi escluso da una condizione piena, vitale, felice, e [...] il sentimento di chi è preso e irretito nel grigiore quotidiano, nella routine di una vita non scelta, del vedersi sempre come uno che arriva troppo tardi»<sup>35</sup>.

Ad esempio un gabbiano che per lentezza o inabilità non riesce a vincere nella contesa per il cibo diventa una rappresentazione così fedele dell'esclusione dalla felicità che un passeggero di una nave diretta a Newhaven si immedesima in modo assoluto e dà in smanie. Costui infatti è «un uomo uscito per un momento fuori di

<sup>32</sup> MENGALDO, *Montale «fuori di casa»*, cit., p. 347.

<sup>33</sup> SEGRE, *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, cit., p. XIII.

<sup>34</sup> *Falsetto*, PO, p. 15.

<sup>35</sup> A. FABRIZI, *Montale fuori di casa*, in «Rivista di Letteratura italiana», 2001, 1, p. 189.

sé»: irrazionalmente dimentico dei limiti oggettivi tra le cose, per un attimo si è sentito affine al gabbiano che, più debole degli altri, spera in una giustizia superiore per riequilibrare le cose.

Probabilmente quel *gentleman* si è... identificato nel gabbiano che restava sempre a becco asciutto. Ha riveduto né più né meno che se stesso. Nei fatti suoi privati, nella sua vita non ha mai saputo reagire, forse non s'è reso neppure conto di ciò che gli accadeva; un senso di colpa, un permanente *inferiority complex* gliel'ha sempre impedito. Ma qui trattandosi d'altri – e di un semplice uccello! – s'è fatto coraggio e ha visto chiaro nella faccenda<sup>36</sup>.

Il passeggero tenta allora di reagire, di incarnare questo 'senso di giustizia' e privilegiare il gabbiano più debole dando solo a lui (e non ai suoi compagni più voraci e aggressivi) qualche mollica di *plum cake*, accorgendosi però che è impossibile modificare il corso naturale degli eventi. «Il gabbiano scuro era giunto debitamente in ritardo»<sup>37</sup>. È solamente allora che si verifica il crollo psichico: Montale descrive la caduta dell'illusione nella possibilità di ripartire in modo equo le possibilità di successo, illusione che si può dire alla base della nostra società contemporanea in cui ogni uomo ha diritto alla «*pursuit of Happiness*»<sup>38</sup>.

Con una finezza psicologica pari soltanto alla sua autoironia Montale indica in un complesso d'inferiorità il motivo per cui l'uomo non ha compreso la sua condizione fino al momento in cui ha osservato il gabbiano: abituato a sminuirsi ed essere sminuito, ad accettare compromessi con le sue ambizioni e le sue aspettative l'uomo contemporaneo non si accorge nemmeno di aver rinunciato a chiedere il giusto. L'evento che si verifica sulla nave è un minimo correlativo di quello che accade nel mondo, una piccola rivelazione

<sup>36</sup> *Sbarco in Inghilterra*, PR, p. 248.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 247.

<sup>38</sup> «Ricerca della Felicità». *Dichiarazione d'Indipendenza degli Stati Uniti d'America*.

dell'«inganno consueto»: nell'isola dove è nata la parola *welfare* e dove vige «uno *standard* alimentare che può far rabbrivire un latino, ma che è sbalorditivo se si pensa che è veramente accessibile a tutti»<sup>39</sup>, risalta maggiormente l'angoscia di fronte alla constatazione che, malgrado le nuove tecnologie e i consumi di massa, il vero benessere non è affatto accessibile a tutti. Lungi dall'essere soltanto una questione materiale infatti, la vera felicità per Montale sembra essere una condizione psicologica, il trovare il proprio giusto posto nell'ordine sociale, l'ottenere una stima condivisa e accompagnata da un'interna consapevolezza.

In realtà solo «qualche predestinato»<sup>40</sup> riesce dopo anni di sforzi ad ottenere un'approssimazione di questa condizione: è quanto si deduce dal racconto *Baffo e C.* in cui Montale, rispondendo come in tante altre occasioni ad un'intervistatrice, traccia un breve diario retrospettivo del proprio soggiorno in Inghilterra.

Siamo nel '48 e il movente del viaggio è un invito del British Council ad una serie di conferenze assieme ad Alberto Moravia ed Elsa Morante; tuttavia la memoria narrativa non si limita agli episodi del immediato passato, anzi risale ai ricordi più lontani, ai viaggi precedenti che richiama e confronta in cerca di un'analisi il più possibile esatta. Si ha quasi l'impressione di entrare in un *continuum* memoriale in cui le differenze tra eventi lontani nel tempo e nello spazio si assottigliano grazie alla riflessione e all'inserimento in uno sfondo culturale comune.

L'obbiettivo non è però l'annullarsi completo di ogni differenza, l'agglutinarsi di una fanghiglia di residui senza più forma riconoscibile: è invece un tentativo di «non scambiare l'essenziale col transitorio»<sup>41</sup>, scoprire nelle cose, al di sotto di una varietà di superficie, un'unità di fondo che ne costituisca anche il senso più vero. La narrazione diviene quindi un'operazione di «setacciatura persona-

<sup>39</sup> *Paradiso delle donne e degli snob*, PR, p. 266.

<sup>40</sup> *Baffo e C.*, PR, p. 250.

<sup>41</sup> *Confessioni di scrittori*, SMA, p. 1591.

lissima, apparentemente arbitraria, del molteplice dei fatti da parte della memoria, è il processo stesso dell'acquisizione culturale, in quanto gelosa e profonda interiorizzazione dell'esperienza»<sup>42</sup>. Cosa rimane, nel «pozzo della memoria», del viaggio del '48? «*Trifles*», «inezie» ma anche qualche spunto che troverà un diverso asilo nella produzione in versi:

Seguo i riflessi del ponte sull'acqua, a Reading, presso Caversham Bridge, e le solitarie, assidue ruminazioni dei soci dell'Angling Club. Non ho mai visto tanti pescatori gettar l'amo in un fiume notoriamente privo di pesci<sup>43</sup>.

Qui l'ironia montaliana si fa tanto sottile da essere quasi inintelligibile, tanto che per recuperarla siamo costretti a esaminare la poesia correlata al medesimo ricordo ovvero *La trota nera* che reca esplicitamente come epigrafe e luogo di composizione la dicitura *Reading*.

Curvi sull'acqua serale  
graduati in Economia,  
Dottori in Divinità,  
la trota annusa e va via,  
il suo balenio di carbonchio  
è un ricciolo tuo che si sfa  
nel bagno, un sospiro che sale  
dagli ipogei del tuo ufficio<sup>44</sup>

La poesia ha un suo esplicito bersaglio polemico, i Dottori in divinità, i graduati in Economia, esponenti di quell'ampia razza che vende sicurezze inesistenti, vantando titoli e conoscenze che non ha, discettando di un dio capitalistico o teologico di cui nessuno sa

<sup>42</sup> MENGALDO, *Montale «fuori di casa»*, cit., p. 345.

<sup>43</sup> *Baffò e C.*, PR, p. 250.

<sup>44</sup> *La trota nera*, PO, p. 231.

nulla. Spostandosi sulla prosa, si apprezza la definizione ossimorica che li descrive in modo calzante: sono «pescatori che non pescano» in quanto nessuno è mai davvero riuscito a tirare fuori dalle cose il loro significato ultimo. La trota, questo Dio sommerso, il significato profondo della natura, non si lascia adescare tanto facilmente. Si limita ad «annusare», usando quelle facoltà animali di cui teologi ed economisti sembrano privi e non lascia che un «balenio di carbonchio». Ma questo è tutto anche per gli onesti pescatori, quelli per cui si ha, secondo Fabrizi, una nuova declinazione del tema dell'esclusione, quelli come Baffo, un ex soldato dell'ottava Armata che si sottopone a un viaggio di quattro ore pur di ascoltare un conferenziere italiano e riscoprire così «un pezzo della [...] gioventù, un richiamo, un simbolo»<sup>45</sup>. Per questi soldati-umanisti in cui Montale si immedesima, l'Italia non è solo il teatro di guerra che hanno conosciuto in gioventù ma un paese che li ha conquistati, con cui hanno scoperto una qualche affinità, più profonda forse della stessa cultura. Per loro, comprensibilmente, si modifica il tono che passa dallo scherno all'ironia o più propriamente all'autoironia dato che Montale potrebbe tranquillamente far sua la qualifica di onesto pescatore che non pesca e non esita tuttavia a gettare ancora l'amo.

Lo so, qualche predestinato finisce poi, dopo anni, per tirar su uno storione immenso, di otto, di dieci *stones* [...] Ma sono casi rari; bisogna attenderli tutta la vita<sup>46</sup>.

L'Inghilterra si afferma, nelle prose montaliane, come paese guida della civiltà europea con tutte le sue luci e ombre: in particolare il *welfare* britannico e più in generale la condizione di relativo *comfort* a cui possono aspirare ampi strati di popolazione vengono pagati con un'industrializzazione invasiva e una burocratizzazione opprimente.

---

<sup>45</sup> Baffo e C., PR, p. 252.

<sup>46</sup> Ivi, p. 250.

Montale trova modo di parlarne in un articolo all'apparenza meramente informativo, *Grilli folletti e vampiri*, dove, con il pretesto di illustrare le avveniristiche sperimentazioni dell'aeronautica inglese, si inizia invece a valutare il carattere alieno e minaccioso delle scoperte tecniche, verso cui non si cela una marcata diffidenza. Gli «ordegni sibilanti, che sembrano destinati, per ora, a operazioni di guerra»<sup>47</sup> vengono assimilati a «grilli», «verdi cavallette», «pecchioni», «pipistrelli impazziti», «goblin» (dal nome dei motori) e «vampiri». Persino guardarli non è agevole: la loro terrificante velocità, che «lascia dietro di sé un sibilo da giorno del Giudizio»<sup>48</sup>, deforma la loro immagine, la rende «agghiacciante nel volo»<sup>49</sup>, impossibile da fissare. Tutto quanto avrebbe potuto affascinare un futurista angoscia Montale: la perdita dell'immagine sembra collegata ad un'incapacità di comprendere l'essenza dell'oggetto, la rapida sigla con cui vengono indicati gli aerei non costituisce un nome che possa contenere e comunicare un concetto. Forse per questo Montale si legherà maggiormente alla Colomba (*The Dove*), l'aereo più lento e tradizionale che porta la delegazione di giornalisti alla cattedrale di Ely, nel Cambridgeshire. Difatti ne rimarrà traccia in *Lasciando un 'Dove'*: «Una colomba bianca m'ha disceso / fra stele, sotto cuspidi dove il cielo s'annida»<sup>50</sup>. L'*explicit* di *Grilli folletti e vampiri* è invece meno rassicurante, a metà tra l'apocalittico e l'ironico: «Chi vivrà vedrà, e forse a sue spese...»<sup>51</sup>.

La tematica del volo e quella della velocità si fondono: esemplificativa di questo rapporto è la prosa *Andati e tornati in novanta ore*, una vera narrazione del non-luogo, in quanto rendiconto di un viaggio durato appunto novanta ore (di cui ben quaranta di volo) sulla rotta Roma – Shannon (Irlanda) – Gander (Terranova) – New York. Pur nella posata scrittura montaliana il racconto assume ritmi

<sup>47</sup> *Grilli folletti e vampiri*, PR, p. 260.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Lasciando un 'Dove'*, PO, p. 233.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 263.

frenetici, una carrellata vertiginosa di aerei, aeroporti, interviste, *cocktail-parties* e presentazioni ufficiali. La delegazione di giornalisti trascinata in questo *tour de force* per l'inaugurazione di una nuova linea aerea ha appena il tempo di vedere immagini sfocate o a grandissime altezze di un mondo miniaturizzato.

In compenso l'aereo è tanto grande che «si può compiere un viaggio dentro l'altro viaggio, un viaggio nella propria camera, alla maniera di Xavier de Maistre». Il terreno della riflessione è metaforicamente all'interno della tecnologia:

Quando lo scenario del mondo si sposta e il paesaggio non è più natura ma carta geografica e gli uomini non sono più uomini ma semplici addetti ai servizi di un universo aviatorio, allora si sente davvero che la rivoluzione contenuta nella modernissima parola "velocità" dovrà porsi dei limiti o attendere l'avvento di uomini nuovi, meno classici e meno antropocentrici di noi, meno legati ai concetti di tempo e di spazio che sono propri del vecchio uomo umanistico<sup>52</sup>.

Ma la tematica apocalittica raggiunge il suo apice in *Paradiso delle donne e degli snob*: già dal titolo è possibile comprendere come questa prosa tocchi due elementi cruciali della narrativa montaliana e ne faccia i perni di una descrizione affascinante dell'Inghilterra. Si parte con qualche nota d'ambiente che prepara il terreno, per così dire, all'entrata dei protagonisti: la crisi economica, l'*austerità*, il declino della lunga e prestigiosa tradizione giornalistica, l'abitudine alla precisione, alla burocrazia e al silenzio. Poi il discorso si condensa attorno ai veri motivi d'interesse:

Non basta questo silenzio a nascondere il fatto che qui, più che altrove in Europa, la civiltà dell'uomo meccanico mostra il suo volto pauroso. Guai se qualcosa dovesse spezzarsi in un simile ingranaggio di ruote e di leve; guai se l'uomo, chiamate alla vita

---

<sup>52</sup> *Andati e tornati in novanta ore*, PR, p. 325.

le macchine, non riuscisse a mantenersi padrone dei mostri da lui scatenati! Oggi il pericolo non sembra probabile in Inghilterra, ma domani, quando il mondo intero sarà un immenso alveare di ordegni aerei e terrestri, potrà esistere ancora l'uomo della strada, l'uomo umano, l'uomo che è il sale e il pepe di ogni civiltà<sup>53</sup>

La domanda finale, posta in termini elementari e forse lievemente umoristici, non dilegua del tutto il tetro scenario descritto poc'anzi. D'altronde la locuzione «uomo della strada» è di per sé ambigua: indica un uomo lontano dalla modernità e dalle sue bramosie, un uomo semplice e senza pretese? Non sembra, visto che successivamente, a vivere in questo inferno meccanizzato, viene posto un personaggio nient'affatto ingenuo, il prototipo del dandy umanistico. Non importa, come chiarisce subito l'autore, che costui sia un esteta alla Oscar Wilde né che frequenti i circoli più altolocati della buona società; il dandismo moderno ha una dimensione trasversale che taglia classi e nazioni, esso è:

probabilmente il gesto con cui l'individuo protesta contro la forza schiacciante della natura esterna a noi, e dell'ambiente sociale che ci condiziona; il segno di una disarmonia, di una mancata conciliazione col mondo. È un gesto che implica sfiducia e insieme ottimismo, disperazione e fede nel destino individuale dell'uomo. [...] Chiunque [...] provi un disperato orrore e insieme un inestinguibile amore per i nostri tempi «progressivi», è già segnato per sempre, è già un attivo sodale di quella civiltà che più delle altre nel mondo moderno, ha combattuto perché l'uomo d'oggi fosse degno del suo divino sigillo<sup>54</sup>.

Il talento di uno scrittore consiste anche nella capacità di veicolare molteplici significati attraverso l'uso di una singola parola, oculatamente scelta eppure dissimulata nel discorso quasi fosse

---

<sup>53</sup> *Paradiso delle donne e degli snob*, PR, p. 264.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 265.

casuale. Così l'aggettivo «progressivi» non indica solo quell'acuminata «punta di ironica sfiducia nel progresso»<sup>55</sup>, tipica di Montale, ma rimanda anche fulmineamente ad un insieme di significati racchiusi nella stigmatizzazione che della frase «magnifiche sorti e progressive» fece Leopardi.

Pur senza nominarlo il brano evoca per un attimo questa figura assente, un poeta che, secondo De Sanctis, «produce l'effetto contrario a quello che si propone. Non crede al progresso, e te lo fa desiderare; non crede alla libertà, e te la fa amare [...] e non puoi lasciarlo, che non ti senta migliore»<sup>56</sup>. Montale testimonierà in più articoli e prose la sua stima per quei pessimisti capaci di restituire alle illusioni dell'uomo una forza costantemente minacciata.

Intervistando Renè Char, ad esempio, Montale lo descrive così: «Si potrebbe dirlo un pessimista se il suo non fosse un pessimismo che rivela una fede profonda, oscura forse a lui stesso, forse la sola fede possibile a un uomo d'oggi. [...] Lasciando questo pessimista ci si sente riconfortati»<sup>57</sup>. Il dandy raffigurato dal poeta sceglie la cultura come manifesto della propria esclusione da dinamiche prevaricatrici con cui non vuole negoziare, l'umanismo in una società post-umanista è il ricordo dei grandi individui (e Montale ricorda Shelley, Melville e Foscolo), «è pietà dell'uomo verso se stesso, autoironia, gusto di distinguersi dalla massa amorfa, desiderio di dare uno stile alla vita»<sup>58</sup>. «È indubbia nella poesia di Montale una meditazione, un sentimento forte e continuo, quasi un'esigenza, di assoluto, di metafisica, una ricerca di qualcosa che dia certezze forse non terrene, non provvisorie, non precarie»<sup>59</sup>.

Paradossalmente l'affermazione metafisica dello snob è data proprio dagli elementi che ne determinano lo scacco sociale, il fal-

<sup>55</sup> SCAFFAI, *Note a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. 486.

<sup>56</sup> F. DE SANCTIS, *Schopenhauer e Leopardi. Dialogo tra A. e D.*, in ID., *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Laterza, Bari 1957, p. 159.

<sup>57</sup> *Auric e Char*, PR, p. 446.

<sup>58</sup> *Paradiso delle donne e degli snob*, PR, p. 264.

<sup>59</sup> FABRIZI, *Montale fuori di casa*, cit., p. 187.

limento esistenziale, il «disperato orrore»: altro è invece il comportamento della donna che riesce a sopravvivere alla catastrofe poiché non lotta contro di essa ma le si adatta. «Il “privilegio” della donna sta nel suo “troppo amore della vita”, causa prima della sua malattia mentale e, dunque, della sua diversità»<sup>60</sup> ed è attraverso questa *joie de vivre* che riesce ad adattarsi meglio agli interstizi lasciati dagli ingranaggi e leve del mondo contemporaneo. Ma questa straordinaria capacità suscita oltre che l'ammirazione anche l'inquietudine del poeta, incerto se considerarla un possibile sconvolgimento degli ordini precostituiti.

In *Dove le donne sono importanti*, una corrispondenza da New York, l'esordio dell'analisi muove nuovamente dall'Inghilterra: «nei paesi dove la vita meccanica è più forte l'importanza sociale della donna aumenta. Lo avevo constatato in Inghilterra e la stessa impressione ho avuto in America»<sup>61</sup>. Si arriva addirittura a preconizzare un mondo fondato esclusivamente sulla tecnologia, rappresentata dall'industria aeronautica, e sui servizi per la donna. «È pensabile un mondo futuro in cui voli una sola persona (possibilmente una donna) mentre tutti gli altri esseri umani attendano a funzioni impiegate, nell'ordine e nell'orbita di quel volo. S'intende che la volante ape-regina dovrebbe essere [...] una dea specializzata prodotta da falansteri femminili *ad hoc*»<sup>62</sup>. La tenue ironia di cui è permeato il brano non riesce a nascondere la sua stranezza: qui la donna non è «un'apparizione quasi soprannaturale»<sup>63</sup> ma una sorta di funzione burocratica, l'incarnazione dell'ingranaggio supremo a cui devono tendere tutti gli altri ingranaggi. La donna-angelo sembra mutarsi in un'icona infernale, il suo istintivo senso di sopravvivenza l'ha portata al vertice della società apocalittica che addirittura sembra convertita in una sua funzione. Gli altri esseri umani, e

<sup>60</sup> LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 228.

<sup>61</sup> *Dove le donne sono importanti*, PR, p. 332.

<sup>62</sup> Ivi, p. 331.

<sup>63</sup> *Jean Delay, moglie e figlia*, PR, p. 211.

specificatamente i maschi, sono privati di qualsiasi identità perché lei, la donna, ne possa avere una totalizzante. Non ci si può sottrarre all'impressione che vi sia molto di abbozzato in questi pensieri che Montale dedica alla donna: vi si scorge, al di sotto delle metafore aeree ed aeronautiche, la più concreta paura di una ridefinizione dei rapporti uomo-donna a sfavore del primo elemento. Montale teme l'aggressività di queste nuove, pragmatiche compagne, più «*idonee* alla lotta, meno *logorabili* dalle reazioni nervose»<sup>64</sup>, teme di trasformarsi in uno di quei «semplici yesman che si dedicano a opere casalinghe, alla pittura, al giardinaggio»<sup>65</sup>, che «lavorano, tornano a casa, lavano i piatti e vanno a letto alle dieci»<sup>66</sup>.

Sotto lo schermo dell'ironia c'è lo sgomento per un mondo fattosi troppo veloce e, scrive Montale, «per il momento, l'avvenire della Velocità è nelle loro mani»<sup>67</sup>, nelle mani delle donne.

## 2. *Paesaggi e ritratti*

Se in *Farfalla di Dinard* non mancavano descrizioni decisamente liriche del paesaggio, momenti in cui un processo di rarefazione stilistica interveniva ad eliminare tutti «quegli elementi logici, esplicativi o semplicemente connettivi della prosa normale che meno si prestano a essere caricati di valenze emotive»<sup>68</sup>, in *Fuori di casa* «nell'insieme le soste descrittive si assestano in una misura equidistante dalla prosa poetica e dalla prosa-prosa»<sup>69</sup>. Questo non significa che le descrizioni si appiattiscano ad un livello stereotipato né che non si trovino affatto paesaggi tratteggiati con sentimento e padronanza di stile:

<sup>64</sup> *Dove le donne sono importanti*, PR, p. 332.

<sup>65</sup> *Paradiso delle donne e degli snob*, PR, p. 267.

<sup>66</sup> *Dove le donne sono importanti*, PR, p. 332.

<sup>67</sup> Ivi, p. 334.

<sup>68</sup> MENGALDO, *Montale «fuori di casa»*, cit., p. 354.

<sup>69</sup> Ivi, p. 356.

Solo di lassù la città dei sette fiumi si rivela: goccia di miele che sembra scorrere nella vallata, capitale di uno splendore naturale incomparabile, veramente regina di un mondo che poco ha perduto dell'antica maestà del tempo dei grandi califfi<sup>70</sup>.

È la città di Damasco, centro del resoconto sulla missione siriano-libanese a cui Montale partecipa nel '49 e di cui non viene detto quasi nulla. In realtà «si nota quasi uno scarto di genere, dalla cronaca giornalistica al racconto vero e proprio»<sup>71</sup> e la linea di demarcazione è segnata proprio dalla diversa concentrazione lirica della descrizione. Semplicemente l'osservazione d'ambiente non è mai disgiunta, nel Montale viaggiatore, dall'analisi della società, dell'evento o del personaggio che vi si ritrova. In questo senso le particolarità del paesaggio illuminano e chiarificano l'analisi, denotano il passaggio tra narrazione e cronaca giornalistica, introducono e motivano i ritratti dei personaggi incontrati lungo il cammino.

L'Inghilterra vista come monumento della tecnica lascia spazio, quando si deve parlare d'arte e di artisti, alla Francia, dove «arte e natura si confondono» e così fanno le disquisizioni sull'arte, i ritratti degli artisti e degli ambienti in cui li si ritrova. Per Montale il «personaggio vivo non tanto evoca esperienze di cultura quanto propriamente le incarna e le compie»<sup>72</sup>, quindi anche la comprensione degli aspetti umani e privati di un artista diventa analisi culturale.

La ricerca del tratto saliente accomuna sia la descrizione del luogo che della persona e anzi spesso si rinviano e specificano tra loro come nel caso di *Visita a Brancusi* in cui la visita all'atelier dello scultore e l'analisi delle sue opere contribuiscono a comprendere

---

<sup>70</sup> *Sulla strada di Damasco*, PR, p. 295. Da notare anche, come segnale di un diverso grado di narratività dell'episodio, il titolo tratto dall'episodio biblico di San Paolo che tende a trasferire su di un piano letterario l'occasione pratica.

<sup>71</sup> SCAFFAI, *Commento a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. 257.

<sup>72</sup> MENGALDO, *Montale «fuori di casa»*, cit., p. 349.

la personalità dell'uomo e contemporaneamente la raffigurazione, anche letterariamente mediata, del «sinistro vecchio»<sup>73</sup> misantropo spiega la sua opera disumanizzata ed oscura.

Entrando nell'atelier dell'artista rumeno ci si trova in uno spazio metafisico, vuoto eppure ingombro d'oggetti, luminoso e al contempo pieno d'ombre, proiettate dalle forme allungate dei suoi totem, delle sue colonne senza fine, dei suoi affusolati uccelli di bronzo. Mai come nello spazio del suo atelier risulta chiaro come Brancusi non sia facilmente riducibile all'astrattismo. Le sue forme tendono ad una purezza originaria e primigenia ma la sua arte non è di quelle che scadono nel facile enigma senza soluzione, nella forma vuota, nell'oscurità voluta. Al contrario le sue opere fanno parte di un progetto unitario, sono frammenti di un tutto evocato e sottinteso, di un discorso che un giorno sarà forse possibile enunciare.

Brancusi era fermamente convinto che, ogni venticinquemila anni, il mondo si avviasse verso una totale purificazione, un'apocalisse ricorrente e ciclica che desse luogo ad una palingenesi, una nuova e innocente creazione. La sua arte diventava così simbolo e presagio di quella palingenesi, ricerca costante della forma primigenia che sarebbe emersa all'indomani del diluvio. Il suo atelier dunque, da catalogo di opere ammassate senza ordine né gerarchia, diventa al contrario il luogo unico dove poter percepire l'attesa e il presagio della fine di tutte le cose e insieme il tentativo di prefigurare un ordine nuovo, al di là del dominio del caos.

Quella di Brancusi è l'arte di «un mondo che aspira a rientrare nella preistoria, di una umanità che sa creare solo grandiosi simboli formali, sigle, diagrammi, annunci di Apocalisse»<sup>74</sup> e di un uomo pronto seriamente a sostenere che «ogni venticinquemila anni il mondo è sommerso dal diluvio e che ormai la nuova catastrofe è più che prossima, è imminente»<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> *Visita a Brancusi*, PR, p. 377.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 376.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

Il ritratto che Montale dedica allo scultore francese «pare interamente animato dall'indisponenza, da un'antipatia scoccata a prima vista»<sup>76</sup> ma sicuramente in quella rapida visita l'occhio allenato del critico 'dilettante' coglie qualcosa di non-transitorio, di essenziale dell'opera dell'artista e «la stessa visione balenante che è appena concessa al visitatore vi diviene suggestiva metafora critica»<sup>77</sup>. Ancora oggi chi visiti l'atelier di Brancusi, meticolosamente ricostruito grazie ai materiali originali che lo scultore donò alla sua morte al municipio di Parigi, ritrova gli ambienti e le immagini evocati da Montale con incredibile fedeltà. L'atmosfera di fabbrica, i grandi totem coperti da cappucci di stoffa bianca, gli spazi ibridi tra laboratorio e abitazione e, in mezzo ad un mondo di oggetti, le opere, «apparizioni larvali» di un artista dallo «sguardo privo di ogni simpatia umana»<sup>78</sup>.

Eppure sia Brancusi che Montale, e questo è un dato significativo, erano affascinati dal tema dell'Apocalisse, ossessionati più nel loro sistema di pensiero che nelle loro opere, turbati da considerazioni molto simili e che pure trovavano differenti reazioni ed espressioni. Quella che Montale paventa è l'apocalisse della modernità tecnologica, una «tregenda / d'uomini»<sup>79</sup> meccanizzati destinata a travolgere definitivamente la vecchia cultura umanistica, la cultura dell'«uomo umano»<sup>80</sup>.

Montale tuttavia non può scegliere per sé i panni del profeta, del forgiatore di forme e simboli che vadano a prefigurare il mondo nuovo, l'umanità dopo la fine; egli sceglie piuttosto le vesti più semplici e dignitose dell'onesto *clergymen*, il custode di una fede in procinto di scomparire ma ancora degna di essere conservata. La fede di Montale non è nella palingenesi ma nella possibilità sempre viva e presente della comunicazione tra uomo e uomo, la fiducia

<sup>76</sup> FORTI, *Montale: la prosa di fantasia e d'invenzione*, cit., p. XLIII.

<sup>77</sup> MENGALDO, *Montale «fuori di casa»*, cit., p. 351.

<sup>78</sup> *Visita a Brancusi*, PR, p. 377.

<sup>79</sup> *Nuove stanze*, PO, p. 184.

<sup>80</sup> *Paradiso delle donne e degli snob*, PR, p. 266.

nell'arte e nella letteratura come mezzi di espressione di una società fondata interamente sull'umanesimo. All'estremo opposto c'è invece la società tecnocratica il cui supremo valore è una scienza smostrata e misinterpretata, svincolata dai bisogni dell'uomo e resa arbitro e giudice di ogni significato.

Il processo di chiarificazione reciproca tra personalità ed opera d'arte è ancora più evidente nelle pagine su Braque che Montale scrive per uno dei suoi reportage dalla Francia. Qui infatti riferisce di essere stato colpito dal pensiero sotteso all'arte di Braque, da «quel suo universo che per i critici è il poema del discontinuo ma che qui [la casa-atelier dell'artista] appare invece stranamente caramellato, fuso in un'unica colata che sia poi stata tagliata a fette; un mondo servito su un vassoio come un gâteau»<sup>81</sup>. Si deve notare in prima istanza la metafora culinaria, pilastro da sempre della letteratura comica, e successivamente l'ironica metaforizzazione, non completamente priva di vertigine, di un mondo che ormai è davvero simile ad un *pastiche*, rimescolio indistinto di individualità semicancellate a cui la mitologia arcaica aveva fornito, con il nome di Chaos, l'immagine per l'appunto di mascelle tese ad inghiottire ogni cosa.

Quale sia la possibilità in questo mondo di una vita, o di una prosa, aristocratiche Montale stesso vede benissimo senza farsi illusioni: tuttavia nel mondo dell'immaginazione trova, come esercizio fine a se stesso, delle curiose e stravaganti alternative, mai credute fino in fondo e sempre presentate in modo da scoraggiare qualsiasi credibilità. Nel ritrarre quest'ulteriore dandy, «si sente un tutto montaliano senso di ammirazione e, a modo suo, di identificazione col borghese di Francia, col grande artista pago del proprio lavoro, del riconoscimento mondano che, nel suo caso, può anche coincidere con la compiutezza dell'arte»<sup>82</sup>. L'identificazione parte dal lato umano, dal sospetto di aver trovato uno di quei dandy borghesi

---

<sup>81</sup> *La complice Marietta*, PR, p. 382.

<sup>82</sup> FORTI, *Montale: la prosa di fantasia e d'invenzione*, cit., p. XLIII.

che indagano il mondo con prudenza e solidità, «un uomo con cui i conti torneranno sempre»<sup>83</sup>. Il ritratto di quest'artista sembra piuttosto un elogio dell'*aurea mediocritas*, dell'autodisciplina, di quel «mondo tutto mentale e tutto pacifico dove non penetra né la fede né la disperazione»<sup>84</sup>. D'altronde è forse significativo che la visita a Braque segua quella a Brancusi: due alternative inconciliabili, due uomini scelti quasi come metafora di un'opposizione assoluta.

Oltre agli incontri con nomi illustri delle arti e della politica, animano le pagine di questa sezione rapidi eppure approfonditi studi su gruppi sociali vicini al mondo della cultura. Di particolare interesse risultano le pagine dedicate agli scrittori e agli intellettuali, ai conversatori da salotto ed in generale al *milieu* culturale parigino.

L'ironia di Montale si appunta soprattutto sul cosiddetto «commercio intellettuale» che «rappresenta un grosso ingranaggio, una somma di interessi tutt'altro che piccola»<sup>85</sup> e quindi condiziona e svaluta le reali ricerche estetiche e intellettuali. Tolti pochi fortunati «la grande maggioranza degli uomini di lettere lascia l'impressione di vivere di espedienti, senza cespiti prevedibili o sicuri. Molti viaggiano e riescono a fare il giro del mondo con una conferenza in tasca; altri, i più, vivono qui per non farsi dimenticare, in attesa di occasioni o di fortune che non si presentano mai»<sup>86</sup>. Ciononostante sono pochi quelli disposti ad ammettere questa trasformazione di Parigi, anzi «l'unico presupposto che lega tutte le conversazioni, è che Parigi resti una città unica, la sola città in cui, malgrado gl'inconvenienti, si può vivere, uno scrigno che deve essere difeso in tutti i modi»<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> *La complice Marietta*, PR, p. 381. Il titolo si riferisce alla «femme de chambre» di Braque, figura che ricorda per molti versi le «serve» montaliane, assumendone tra l'altro il ruolo di «angelo» protettore ed insieme gli atteggiamenti di autorità e dominio.

<sup>84</sup> Ivi, p. 382.

<sup>85</sup> *Scrittori con situazione*, PR, p. 354.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Ivi, p. 355.

In due racconti, *Scrittori con situazione* e *L'arte di vivere a Parigi*, Montale condensa uno spietato sarcasmo per quegli artisti che abbagliati da un'illusione che viene artificialmente coltivata (per interessi puramente economici), si trasferiscono a Parigi cercando un'inesistente cittadella dell'arte. Ma dalle pieghe del suo discorso trapela anche un'esile nostalgia verso il sogno di una capitale dell'arte e di una comunità di artisti a cui sarebbe piacevole poter credere.



### CAPITOLO III

#### DALLE ULTIME RACCOLTE D'AUTORE AI RACCONTI ESCLUSI

##### 1. La poesia non esiste

Con *La poesia non esiste*, terza raccolta di prose montaliane, si viene proiettati direttamente all'interno della città dell'arte, non più intesa in senso storicamente definito come accadeva per quello che possiamo definire il romanzo di Firenze, all'interno di *Farfalla di Dinard*, bensì in senso universale e astratto, in quanto riflessione e commento su tutte le categorie artistiche. Tralasciando la prima e l'ultima prosa della raccolta, aventi caratteristiche peculiari, ogni racconto è dedicato a uno specifico ritratto d'artista. *Un poeta nazionale* è dedicato alla figura del letterato 'di regime', *Il partito dei poeti* alle rivendicazioni di quei poeti che pur volendo mantenere la propria indipendenza richiedono contributi statali, successivamente vengono esaminati i personaggi dell'intellettuale, del poeta, del pittore, del musicista e del cantante.

Necessaria introduzione a questa variopinta popolazione è il brano eponimo *La poesia non esiste*, originariamente pubblicato nell'edizione del '69 di *Farfalla di Dinard*, all'interno della terza sezione, quella contenente tra l'altro le prose più attinenti al sociale e alla descrizione degli anni di regime.

Come *Funghi rossi*, *Crollo di cenere* e altre prose della sezione originaria, *La poesia non esiste* è ambientata all'interno di una realtà difficile se non drammatica: agli anni del fascismo magniloquente

e retorico sono succeduti quelli della guerra e il brano si apre con l'ormai abituale protagonista autobiografico che ospita in casa sua due partigiani. Durante la notte, la visita di un soldato tedesco mette in allarme i protagonisti ma il visitatore si rivela essere un letterato in visita di cortesia che, incredibilmente, desidera soltanto conoscere il poeta e discorrere di letteratura. Malgrado la ragionevole preoccupazione del Montale-personaggio la discussione si rivela interessante e articolata: la poesia sembra davvero, per alcune pagine, in grado di contrastare la minaccia terribile della guerra. Il poeta italiano e l'appassionato lettore tedesco bevono insieme un intero fiasco di Chianti, discutendo di arte, di filosofia e di come quest'ultima in particolare sia «un serpente che si morde la coda, una piroetta del pensiero su se stesso», incapace di spiegare, come avrebbe dovuto «l'essenza della Vita». Il pensiero contemplativo, così come l'arte in tutte le sue forme, crea un cosmo protetto, in qualche modo separato dalle crudeltà della storia: due uomini appartenenti a schieramenti avversari possono riconoscersi compagni e uniti sullo stesso fronte. Eppure cos'è questa poesia in nome della quale si riconoscono i due protagonisti? Quella antica «è pressoché inaccessibile. Omero non è un uomo e all'uomo riesce estraneo tutto ciò che esce dall'umano»<sup>1</sup>, mentre i moderni,

li facciamo noi con la nostra collaborazione. Non offrono mai l'impressione della stabilità; siamo troppo parte in causa per poterli valutare. Creda a me, la poesia non esiste; quando è antica non possiamo identificarci con lei, quando è nuova ripugna come tutte le cose nuove: non ha storia, non ha volto, non ha stile. Eppoi, eppoi... una poesia perfetta sarebbe come un sistema filosofico che quadrasse, sarebbe la fine della vita, un'esplosione, un crollo; e una poesia imperfetta non è una poesia. Meglio combattere... con le ragazze. Ma sono diffidenti, sa?, a Terranova. Peccato!<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *La poesia non esiste*, PR, p. 527.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 528.

«È un nichilismo forse facile, che il poeta non può condividere tale e quale, tant'è vero che nel racconto infine autobiografico lo fa esprimere al suo malcapitato ospite, descritto con ironia bonaria»<sup>3</sup>. Non c'è alcuna fiducia nell'interpretabilità, né nella possibilità di un giudizio che tuttavia viene sentito come indispensabile: la mancanza di un discernimento critico appare come una rassegnata sconfitta. Ma soprattutto la perfezione della forma, l'ultimo affinamento della conoscenza sono avvertiti come un pericolo, come la fine dell'esistenza umana, assunta come moto ed approssimazione verso un assoluto. «Meglio combattere...» (e la momentanea sospensione può essere funzionale a far ricordare al lettore che il locutore è un soldato) ma con le ragazze, cioè vivere, affrontare questioni pratiche o perlomeno reali piuttosto che affannarsi a lottare contro l'inconoscibile. La stessa poesia di cui viene data a inizio racconto una prova d'esistenza inconfutabile, è quindi rinnegata da chi l'ha promossa nella narrazione: il tedesco che durante la guerra entra di notte in una casa italiana solo per parlare di poesia non ha alcuna fiducia nell'esistenza della poesia. Fin qui dunque le due spinte si annullano: la poesia viene affermata nel momento stesso in cui si usa tanta intelligenza per negarla. Dopo l'uscita di scena del poeta soldato Montale controlla come stiano i suoi due ospiti clandestini.

«Se n'è andato il tuo tedesco?» chiese Bruno. «E che t'ha detto?»

«Dice che la poesia non esiste».

«Ah!»

Giovanni si volse su una spalla e cominciò a russare. Dormivano in due in un lettuccio strettissimo.

Questo finale è il vero *articulo mortis* della poesia. Di fronte all'annuncio che la poesia non esiste la reazione è un semplice «ah!», una clausola fonica disarticolata, un'assenza di pensiero. Rispetto alle ristrettezze (fuori metafora) della situazione non ha alcuna

---

<sup>3</sup> FORTI, *Montale: la prosa di fantasia e d'invenzione*, cit., p. LIV.

importanza che la poesia esista o meno, è argomento futile. Il che riverbera di ridicolo l'intera situazione precedente: è assurdo che un soldato sia venuto a parlare di tali cose ed è forse anche ironico che Montale si sia prestato al gioco. Lo ha fatto perché obbligato dalle circostanze? O ha davvero partecipato con interesse alla discussione, magari iniziando una propria riflessione (di cui non siamo informati), proponendo a se stesso una qualche dimostrazione dell'esistenza o inesistenza della poesia? Il «suo» tedesco gli ha davvero fatto per un attimo dimenticare le miserie della guerra, distolto il pensiero verso aree meno misere dell'esistenza umana? Ed in tal caso non sarebbe forse questa un'utilità superiore della poesia al di là della sua stessa 'comprovabilità epistemologica'? Il pregio della narrativa di Montale è sicuramente anche nel suscitare queste domande, pur lasciandole puntualmente inevase.

Sembra invece dettata dal rigetto verso ogni regime la narrazione diaristica di *Un poeta nazionale*, dove si immaginano le riflessioni private di un poeta del fittizio paese di Livonia<sup>4</sup>. Per descrivere il governo dittatoriale di questo paese Montale sembra fondere le caratteristiche del regime fascista, i suoi diretti ricordi e le esperienze a lui più vicine, con alcuni elementi ispirati agli stati sovietici: la posizione svilita della poesia come di ogni altra arte sotto un sistema liberticida viene dipinta a tinte ironicamente crude, prive di identificazione sentimentale.

---

<sup>4</sup> Qui, come già in altre prose narrative, sarebbe possibile un utile esercizio di critica onomastica. La scelta dei nomi propri sia di persona che di cosa è, nelle prose narrative di Montale, mai dettata dal caso e spesso obbediente a criteri ironici e umoristici. Il nome «Livonia» sembra derivare da quel «verbo *livere*, di espansione indoeuropea, che [...] già in latino aveva significati propri ('essere di colore plumbeo, bluastro') e, in poesia, traslati ('essere pallido di gelosia' e poi 'essere invidioso')» (*Vocabolario etimologico*, Zanichelli, Bologna 2000, p. 884). In questo caso il nome è funzionale a descrivere l'atmosfera livida e cupa della dittatura e insieme l'ambiente letterario già tradizionalmente colmo di livori e invidie, acuiti dalle dinamiche di regime.

Montale esegue la dimostrazione di un teorema a lui caro, l'impossibilità dell'arte in assenza di libertà individuale, non nascondendo i forti intenti polemici ma anzi palesandoli con opportuni commenti critici al di fuori della narrazione. Dall'iniziale soddisfazione del poeta nel sentirsi garantito uno stipendio statale in quanto «poeta nazionale», alle invidie tra colleghi, agli intrighi e alle epurazioni, la parabola discendente del poeta statalizzato si mostra come inevitabile. È lo stesso poeta ad approvare le restrizioni sempre più severe, le epurazioni (quando riguardano altri), il servilismo (che per decreto non deve essere troppo smaccato) ed ogni singolo aspetto di una macchina statale che infine lo porterà alla catastrofe, con la paradossale conclusione che il poeta nazionale accetterà ed approverà anche le stesse condanne che lo riguardano. L'incapacità del poeta di immaginare un sistema alternativo e la preveggenza del sistema dittatoriale, in grado di incorporare anche eventuali reazioni, ricordano alcuni aspetti della distopia orwelliana di *1984*.

Il poeta nazionale sembra assolutamente conscio dell'impossibilità di una reale eversione, in quanto incapace di mutare i parametri di pensiero a cui è abituato e in cui risulta, malgrado tutto, perfettamente inserito. Del poeta in quanto tale allora non resta che l'aggettivo «nazionale», a dimostrazione che la fedeltà al regime è valore supremo, indipendentemente dal valore indimostrabile della poesia o dagli alti e bassi della propria carriera, che possono portare rapidamente e senza alcun motivo dal Presidio dei gerarchi all'umiliazione del *gulag*.

La medesima questione, impostata in termini esclusivamente argomentativi e non più narrativi riguarda anche *Il partito dei poeti*, interessante elzeviro che nella sua brevità riesce ad articolare svariati temi. Si parte dall'ironica riflessione che chi volesse fondare un nuovo partito dell'Uomo Qualunque otterrebbe un più immediato successo introducendo la variazione di Uomo Qualunque «ma con un manoscritto di versi in tasca»<sup>5</sup>. Tanti sono i poeti «intendendosi

---

<sup>5</sup> *Il partito dei poeti*, PR, p. 535.

per poeta colui, o colei, che scrive e pubblica, quando può, i suoi versi»<sup>6</sup> e tutti ugualmente sicuri di meritarsi sussidi statali a vita, riconoscimenti e gratifiche: perché mai, si chiedono infatti, teatro e cinema godono (siamo nel 1950) di fondi pubblici mentre la poesia ne è esclusa? Montale risponde a questa domanda identificando la differenza principale nel fatto che i poeti «non sono organizzati e non formano una categoria di “lavoratori”»<sup>7</sup>. Ciò è reso impossibile dalla vanagloria stessa dei poeti, i più restii ad una collaborazione sentita come diminuzione della propria individualità. Ancora una volta il Montale individualista non può che considerare con ironia chi fa del proprio ego la sua unica ragione di vita. Tuttavia è soprattutto il particolare statuto della poesia, arte tra tutte sommaramente disprezzata e posta sotto sospetto ma proprio per questo più preservata dalle meccaniche dell'industria culturale di massa, ad ingenerare questa impossibilità di definirla «mestiere» e quindi di sovvenzionarla.

Qualsiasi tentativo in questo senso si infrangerebbe contro l'impossibilità di giudicare i meritevoli (con quale criterio: numero di vendite, fedeltà politica, valore pedagogico...?) e soprattutto di fronte alla limitazione di libertà che uno stipendio comporta.

Per comprendere meglio questo brano occorre riferirsi alla prosa saggistica intitolata *Il secondo mestiere*, in cui Montale ritorna dopo alcuni anni (precisamente nel '59) sugli stessi argomenti. L'aulica considerazione che si ha della poesia «è un alibi che permette al mondo borghese di affamare i poeti senza provarne rimorso» o è anche «un indiretto omaggio alla rarità e imprevedibilità della poesia»? Montale lascia la risposta al lettore e come sempre offre un ventaglio di possibili soluzioni, tra le quali dissimula provocazioni e reali convincimenti.

Sembra indubbio infine che, rispetto alla poesia, «per diverse e forse opposte ragioni, tanto le società totalitarie quanto quelle

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 534.

<sup>7</sup> Ivi, p. 535.

che s'illudono di essere libere non possono far nulla per favorirne o proteggerne la nascita»<sup>8</sup>.

Ecco quindi che *Il partito dei poeti* si rivela come il necessario pendant ad *Un poeta nazionale*: come questo mostrava l'impossibilità della poesia durante una dittatura così il primo denuncia l'ostilità, verso la poesia come verso qualsiasi cosa inutile, delle società capitalistiche, sedicenti libere ma fondate sull'idolatria del denaro e del successo. In questi paesi dunque la poesia vive di una duplice considerazione: inutile, inesistente o al limite moralmente riprovevole quando non venda; desiderabile, facilmente perseguibile ed in sostanza assimilata nella categoria dei 'mestieri che danno grandi utili con minimo sforzo' (la categoria più appetibile in assoluto) nel caso frutti guadagni.

Un numero imprecisato di uomini di lettere riesce a sbarcare il lunario, talora assai brillantemente, con lavori che si fanno con carta, penna e calamaio e con l'impiego della macchina da scrivere [...] ma resta da dimostrare che questi uomini vivano del frutto della loro arte (ammesso che ne abbiano davvero una). La verità è che anch'essi, in quanto poeti, hanno un secondo mestiere: quello dell'uomo di penna. Scrittori notissimi, magari insigniti del premio Nobel, vivono della loro penna non della loro arte. [...] Le osservazioni che abbiamo fatte, non certo peregrine, mostrano chiaramente come sia impossibile, in tutto il mondo, a uno scrittore di vivere dell'arte sua<sup>9</sup>.

È quantomeno probabile che Montale si riferisse coscientemente, con queste parole, anche alla sua stessa condizione, differenziando quindi la propria produzione poetica da quella, prosastica, che gli consente di vivere. Tuttavia non per questo si può supinamente accettare «la radicale contrapposizione qui suggerita tra ciò ch'è

---

<sup>8</sup> *Il secondo mestiere*, SMA, p. 132.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 128.

arte e ciò che non lo è»<sup>10</sup> né Montale stesso doveva averne un così draconiano sentimento. La causa prima delle raccolte che stiamo esaminando sta infatti nella volontà di ritrovare all'interno del suo secondo mestiere le tracce, se non i risultati estetici, di una produzione non del tutto di secondo piano. Montale aveva voluto, dedicando a questi articoli-racconti le sue cure editoriali, strapparli dal contesto meramente comunicativo a cui sicuramente la gran parte dei suoi articoli si ascrivevano: la sua decisione rispecchia una prospettiva *in fieri* che in un determinato momento, soprattutto dal dopoguerra alla pubblicazione della prima *Farfalla di Dinard*, ha rivalutato le prose nell'ambito di una poetica che andava mutando, avvicinandosi alla realtà per ritrovare il proprio significato.

Al difficile problema di garantire una sopravvivenza ai letterati senza snaturarne l'ispirazione o alimentarne soltanto la vanagloria, Montale non offre una soluzione che rimanga nell'ambito della razionalità pragmatica. Tuttavia ne fornisce una, di sfuggita, che rientra a pieno titolo nella sua migliore sfera "di fantasia e di invenzione": «forse una società ideale potrebbe aiutare i suoi poeti, i suoi scrittori in modo del tutto segreto e indiretto, senza offenderne la dignità e l'indipendenza»<sup>11</sup>.

Al di là del carattere fantasioso dell'inciso, nondimeno così tipico dell'argomentazione montaliana e tanto più appariscente in quanto inserito in un contesto saggistico, si avverte la necessità di una poesia che non sia disgiunta dalla vita vera, quella della «strada». L'autore sembra quasi suggerire che, in una società realmente equa e sana, la poesia sarebbe una parte essenziale e spontanea, economicamente sostenibile e assolutamente integrata a ogni altra libera attività umana.

Continuando a svolgere la propria riflessione sull'arte Montale fornisce un gustoso e ironico ritratto di una figura non propriamente

<sup>10</sup> MENGALDO, *Montale «fuori di casa»*, cit., p. 339.

<sup>11</sup> *Il secondo mestiere*, SMA, p. 131. La proposta ricalca un'analogia idea narrativa contenuta in *L'agenzia H.*, una prosa narrativa del '52, che vedremo in seguito.

artistica ma attinente, per così dire, all'aspetto più sociale e meno estetico dell'arte. Nasce così *L'intellettuale*, un breve *divertissement* dai toni umoristici e salaci che utilizza l'espedito dell'anafora per ottenere un effetto comico molto pregevole. In brevi frasi, ognuna esordiente con «L'intellettuale...», si condensano le caratteristiche dell'intellettuale, caratteristiche che si scoprono, di frase in frase, come assolutamente vane e contraddittorie. Così:

L'intellettuale decide di uscire dalla torre d'avorio.

Per fortuna nessuno se ne accorge.

L'intellettuale è convinto che l'arte sia fatta per essere compresa da lui.

Peggio quando pensa che sia fatta per il popolo. [...]

L'intellettuale non vince il premio letterario e dichiara che tutti i premi sono una camorra.

L'intellettuale vince il premio letterario e ammette che le camorre hanno del buono. (Anche i poeti del Dolce Stil Nuovo facevano parte di una *gang*).

L'intellettuale scrive poesie che nessuno legge e conclude che il nostro tempo non è fatto per la poesia<sup>12</sup>.

Le opinioni dell'intellettuale sono sempre legate alla sua personale situazione e, indifferentemente da quali siano, sono presentate come stupidaggini fortunatamente inascoltate. Anche gli atteggiamenti dell'intellettuale sono fortemente stilizzati, fino ad identificarsi con semplici *cliché*, come previsto del resto dalle necessità della forma comica.

L'intellettuale indossa un caftano bianco con bottoni in forma di bastoncino e dice che Parigi è in decadenza.

Può darsi ma la vera decadenza si avrebbe se Parigi pensasse a lui.

Disgraziatamente questo talvolta accade<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> *L'intellettuale*, PR, p. 537.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 538.

Nello snodarsi delle frasi il pensiero montaliano si adatta con facilità estrema al variare fulmineo dei punti di vista, come se la ricerca dell'effetto comico fosse un procedimento piuttosto spontaneo, semplice variazione del suo consueto stile di scrittura. Infine anche quest'intellettuale ironicamente messo alla berlina s'interroga sulla poesia di stato e sui suoi vantaggi.

L'intellettuale non ammette l'ingerenza dello Stato nelle arti ma lamenta che il teatro e il cinema abbiano pochi sussidi.

L'intellettuale pensa che sarebbe bene rifare l'Accademia, purché ci entrasse lui e soprattutto non vi entrassero A., B., C...

L'intellettuale è contrario alla pianificazione delle arti ma opina che ad A., a B. e a C. si dovrebbe impedire di scrivere<sup>14</sup>.

In realtà l'ironia si addensa su questo ritratto in quanto non coincide con la figura di intellettuale, artista e dandy che Montale desiderava rappresentare. L'intellettuale dandy di Montale è «un ostinato dilettante. Il dilettantismo vuole essere per lui una forma di rifiuto delle specializzazioni moderne, anche di quelle professionali, e dunque dell'integrazione sociale, della subordinazione alle leggi del mercato e del consumismo»<sup>15</sup>. Difatti proprio un «dilettante di gran classe» è quello che il poeta prefigurava fin dal suo saggio *Stile e tradizione* del 1925.

Stesso procedimento tecnico ma adoperato con meno insistenza nel caso della prosa successiva, *Il poeta*. Vi si descrive un tipo di poeta alla perenne ricerca di un'affermazione mediatica, occupato a curare più la propria vanità che la propria arte, costantemente intento a raccogliere i ritagli dei giornali che parlano di lui.

Il poeta ha provato, con pari insuccesso, a scrivere per le Masse e per gli Iniziati. Nell'insuccesso vede il suo maggiore trionfo, ritenendosi in anticipo sui suoi tempi. [...] Il poeta non scrive in

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 539.

<sup>15</sup> LUPERINI, *Montale o L'identità negata*, cit., p. 206.

prosa, anzi detesta la prosa, che ritiene uno strumento utilitaristico, destinato alla comunicazione delle idee, non al soffio dell'arte. Le parole messe in riga *discorrono*, quelle messe in fila *cantano*. E il poeta canta!<sup>16</sup>

Da queste sottili definizioni si comprende come il poeta stereotipato odi la prosa perché sostanzialmente genere di successo, in cui la differenza tra fallimento e «trionfo», contandosi sul numero di copie vendute, non può essere falsificata da teorie di carattere metafisico. Restando invece nell'ambito protetto della poesia, lo scarno novero di lettori può essere giustificato come produzione d'*élite* e l'exasperata ricerca di pubblicità come desiderio di aprirsi alle masse. La forte ironia del ritratto si palesa nella descrizione della compulsiva ricerca di una differenziazione dalla prosa.

Non riuscendo a trovare, né unicamente sul piano contenutistico né esclusivamente su quello formale, un'autonomia sicura della poesia rispetto alla prosa, lo pseudo-poeta descritto da Montale non ha altro modo, per differenziarsi dalla comunicazione utilitaristica della prosa, che mettere in fila le parole: l'unico discrimine tra poesia e prosa risulta essere allora quello, banale e desublimante, dell'organizzazione grafica del testo. Da notare come Montale non scrive che le parole «messe in riga discorrono [...] messe *in versi* cantano» bensì «messe *in fila* cantano», evitando volutamente un termine, forse più preciso ma inevitabilmente legato ad una concezione tradizionale della poesia. Ha inteso così indicare, senza possibilità di dubbio, l'unica differenza di certa poesia moderna dalla prosa: «oggi, fatte rare eccezioni, una lirica si distingue dalla prosa solo per un più frequente uso dell' "a capo"»<sup>17</sup>. Da questa breve descrizione *e contrario* della poesia, sembra che Montale voglia sottolineare come, al di là degli aspetti formali, la poesia possa effettivamente essere «uno strumento utilitaristico, destinato alla comunicazione delle

<sup>16</sup> *Il poeta*, PR, p. 540.

<sup>17</sup> *Le bocche imbavagliate*, SMA, p. 348.

idee», senza per questo snaturarsi e divenire prosa o addirittura abbandonare il «soffio dell'arte».

Parallelamente a una crisi trasversalmente paventata e riconosciuta, la poesia contemporanea viene resa oggetto di una sublimazione erronea che la definisce idonea a trattare solo determinati argomenti, facendo di una restrizione un motivo d'orgoglio. Ma la poesia un tempo «trattava di ogni argomento», come sostiene Montale, e solo successivamente si sono verificate molteplici restrizioni tematiche e quindi conseguentemente di forma, con l'esito finale che, non potendo parlare più di nulla che interessi davvero l'uomo, la poesia gli è diventata estranea. È forse allora questa estraneità la vera motivazione del conseguente rifiuto della prosa: volendo a tutti i costi salvaguardare una poesia pura, si tende a rigettare non tanto un modo comunicativo ma la realtà umana che quel modo, approssimativamente, esprime. La poesia pura crea per reazione la prosa pura<sup>18</sup>: tanto più la poesia diventa estranea all'uomo storico, l'uomo che pensa, vive e agisce nel nostro tempo e non in un'astratta indeterminatezza, tanto più la prosa si sprofonda nella materia bruta del presente, finendo per smarrire ogni traccia di riflessività e di introspezione. La pura poesia declama in linguaggi incomprensibili e lontani nel passato, la pura prosa non riesce a distaccarsi dalla fanghiglia della simultaneità, dallo «scialo / di triti fatti, vano / più che crudele» di un eterno presente senza coscienza di se stesso.

Infine la prosa si sporca le mani con il mondo degli uomini e per questo il poetastro la usa per rendere omaggio ad un certo «furfantesco gerarca di ieri»<sup>19</sup>. Ma questo ovviamente non importa: «l'ha fatto spontaneamente e non ha mai rinunciato alla sua libertà spirituale. E poi l'ha fatto quasi sempre in prosa, e la prosa non conta, è un'altra cosa...»<sup>20</sup>. Altre due specie di poeti usano invece la prosa senza ritenere di doverla usare per fini inconfessabili o a scapito

---

<sup>18</sup> Cfr. *Il racconto puro*, SMP, p. 144.

<sup>19</sup> Ivi, p. 541.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

della propria aureola: il primo di questi è il poeta che è diventato famoso in passato «tanto che non se ne parla più», ora «è ricco, ha la macchina, guadagna molto e non rifugge dallo scrivere in prosa».

La seconda tipologia è invece maggiormente interessante e fa registrare al brano una lieve virata in senso narrativo.

Nello zoo letterario c'è ancora qualche esemplare di poeta che non parla dei suoi versi, non riceve ritagli e fa onestamente un altro mestiere. Non proporrei di metterlo in gabbia e farlo vedere al pubblico, perché in questo caso diventerebbe orgoglioso e passerebbe automaticamente nella classe dei poeti che ho già descritto. Non so se meriti onore, ma merita certo di non essere disturbato<sup>21</sup>.

Non poteva concludersi un brano dedicato ai poeti senza un autoritratto montaliano. Il poeta qui stilizzato non afferma la propria idea di poesia, né elabora complicate macchine filosofiche per giustificare il proprio operato. È un poeta che «fa versi» e non cerca sussidi, per mantenersi fa un secondo mestiere (e qui il richiamo, se non fosse già sufficientemente chiaro, varrebbe come un *senhal*), «non ama l'omertà letteraria e non è complice di nessuno», teorizza lo stare in disparte e il moderare il proprio orgoglio come unici criteri di dignità che lo distinguono dai cattivi poeti, dal «gracidante / limo dei neòteroi»<sup>22</sup>.

## 2. Trentadue variazioni

Ultima raccolta voluta da Montale, pubblicata nel 1973 per le edizioni Giorgio Lucini e poi nel 1987 per Vanni Scheiwiller, *Trentadue variazioni* mostra fin dal titolo la sua caratteristica di inventività e molteplicità formale. Con un ovvio richiamo al mondo della musica, le variazioni raccolgono elzeviri e frammenti pubblicati tra

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 542.

<sup>22</sup> *Non hai pensato mai di lasciar traccia*, PO, p. 294.

il '68 e il '71, differenti dalle prose fin qui affrontate per la vasta gamma di temi trattati, lo stile poliedrico e le differenti finalità. Nel volgere di poche pagine si alternano «brani di commento saggistico e di poetica, di critica letteraria, sociologica e persino di costume; di liberissimo e non sistematico studio di strutture, immagini, segni»<sup>23</sup> ma anche di polemica, di mesta ironia, di vero e proprio rifiuto verso fenomeni, ritenuti inaccettabili, della modernità, «esprimendo tutto questo in una lingua ancora una volta inventiva, paradossale e creativa, nata proprio nel vivo e dal vivo della sua più matura esperienza di poetica»<sup>24</sup>.

La tecnica, già individuata per i due brani *L'intellettuale* ed *Il poeta*, delle riprese anaforiche in segmenti ironicamente contraddittori caratterizza anche quei segmenti più estesi che sono le *Variazioni*. Dotate infatti non già di titoli singoli ma di numerazione progressiva, le *Variazioni* dialogano antitetivamente tra di loro e solo in questo confronto trovano un respiro più ampio. Inoltre già dalla prima variazione è possibile apprezzare un tono diverso da quello delle altre raccolte, «assimilabile alla maniera della poesia montaliana da *Satura* in poi»<sup>25</sup> e dominato da una sintassi e da un lessico particolari: «nonostante la diversa *mise en page*, variazioni e poesie condividono elementi formali come l'andamento paratattico, volto a scandire i tempi dell'osservazione e della riflessione»<sup>26</sup>. Più lirici talvolta della stessa poesia coeva, questi frammenti puntano alla fulmineità epigrammatica della rivelazione di tipo gnomico, spesso contenuta nell'ultima frase del segmento.

Quest'anno al posto dei porcospini c'è una gabbia di criceti. Dentro la gabbia si vede un tapis roulant sferico; un criceto, entrandovi, fa ruotare la sfera; egli cammina velocemente restando sempre

<sup>23</sup> FORTI, *Montale: la prosa di fantasia e d'invenzione*, cit., p. LXIII.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> SCAFFAI, *Commento a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. 368.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

fermo nello stesso punto. Se prendesse coscienza di sé si crederrebbe libero<sup>27</sup>.

Quello che Marco Forti definisce «il consueto animalismo di Montale»<sup>28</sup> si riverbera dalla prosa alla poesia: ecco quindi che la famiglia di porcospini si ritrova nella poesia *A pianterreno* di *Satura II*, in cui i porcospini assumono «un loro come minimale valore emblematico»<sup>29</sup> e in cui tuttavia è presente un tono «più narrativo della stessa prosa»<sup>30</sup>. Il criceto che si illude di procedere liberamente e invece rimane fermo poiché imprigionato in una traiettoria prestabilita è una immediata metafora dell'uomo contemporaneo, dei suoi rapporti col tempo, con la velocità e con la coscienza della propria libertà. Ma Montale si diverte dapprima a suggerire, quindi a rinnegare quest'ipotesi: l'inizio della seconda *Variazione* contiene la sarcastica palinodia di quanto detto precedentemente.

Non vorrei se ne inferisse che la situazione dell'uomo e quella del criceto siano press'a poco uguali. [...] L'apologo dell'asino di Buridano che, incerto tra il mangiare e il bere, si lascia morire di fame e di sete, rende onore all'uomo pienamente razionale che non fa nulla senza una precisa ragione. Invece l'uomo reale opta cento volte al giorno e quasi sempre non per motivi razionali. La via ch'egli sceglie non è la migliore ma la più facile; non è la più vera ma quella meno libera. L'uomo cerca dei corresponsabili, siano questi altri uomini o prevedibili eventi<sup>31</sup>.

Il criceto è diventato un asino e la sua illusoria libertà si è rivelata una prigionia: tuttavia proprio l'illusoria libertà dell'uomo bloccato nel presente continuo è in fondo inumana e per essere gestita ha bisogno del ricorso all'irrazionalità. La dimostrazione del filoso-

<sup>27</sup> *Variazione 1*, PR, p. 557.

<sup>28</sup> FORTI, *Montale: la prosa di fantasia e d'invenzione*, cit., p. LXIV.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> SCAFFAI, *Commento a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. 368.

<sup>31</sup> *Variazione 2*, PR, p. 558.

fo Giovanni Buridano della mancanza di libertà nell'uomo viene allora ricordata ironicamente per sostenere la mancanza di vera razionalità che caratterizza una delle epoche più apparentemente razionali della storia.

L'uomo contemporaneo, similmente al criceto in gabbia, sembra libero di muoversi verso innumerevoli direzioni diverse: tuttavia in una realtà priva di dati certi, l'unica possibilità di scelta razionale tra varianti apparentemente adiafore è appunto l'irrazionalità, la scelta casuale. Accade allora che l'uomo adoperi razionalmente strumenti sempre più perfezionati (forniti e quasi imposti a lui dalla sua stessa razionalità) per fini comunque irrazionali.

Queste riflessioni qui riportate non scompaiono affatto nel breve volgere d'una *Variazione*: riaffiorano anzi sovente, a distanza anche di diversi brani. La scoperta dell'inutilità della ragione nella vita quotidiana (nei termini accennati dalla seconda *Variazione*) viene ad esempio ricondotta alla sua radice storica:

Quello che avviene nel mondo così detto civile a partire dalla fine dell'illuminismo (ma ora in sempre più rapida *escalation*) è il totale disinteresse per il senso della vita. Ciò non contrasta col darsi daffare, anzi. Si riempie il vuoto con l'inutile. Il mondo muore di noia, l'impiego del tempo è letteralmente spaventoso. I giovani che si agitano un po' dovunque non se ne rendono forse conto<sup>32</sup>.

Parole che riecheggeranno in *È ancora possibile la poesia?*: «nel mondo c'è un largo spazio per l'inutile, e anzi uno dei pericoli del nostro tempo è quella mercificazione dell'inutile alla quale sono sensibili particolarmente i giovanissimi»<sup>33</sup>. L'inutile di cui si parla è ovviamente anche l'arte massificata: «l'arte è produzione di oggetti di consumo, da usarsi e da buttarsi via»<sup>34</sup>, uno strumento contro l'*horror vacui*, che annienti ogni possibilità di solitudine. È infatti

<sup>32</sup> *Variazione 6*, PR, p. 564.

<sup>33</sup> *È ancora possibile la poesia?*, PR, p. 3032.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 3033.

in questa solitudine che si situa la riflessione e l'arte, intesa come momento conoscitivo di sé, evento da evitarsi giacché «oggi più che mai l'uomo è giunto ad avere orrore di se stesso»<sup>35</sup>.

Frequente il riferimento ai giovani, visti come un naturale bersaglio delle trasformazioni sociali: l'autore non di rado applica alle nuove generazioni le stesse inquiete considerazioni che va svolgendo per l'umanità in generale.

Tornano da un lungo viaggio in roulotte: Olanda Svezia Danimarca Norvegia Finlandia. Sono rimasti indifferenti a tutto, non ricordano nulla. Chiedono invece notizie sui criceti in gabbia. [...] Sono felici i ragazzi? Sono felici come gli uccelli? Tutta una letteratura lo afferma. Io sento che i pallini dei cacciatori arrivano quasi fin qui e suppongo che gli uccelli non siano poi tanto felici. Ma è possibile che gli uccelli non sappiano di dover morire<sup>36</sup>.

La felicità dei giovani, come si nota, è nella loro completa indifferenza, nella totale ignoranza di quello che accade attorno a loro, la morte di una civiltà, il fischiare dei pallini da caccia. Montale riassume in una breve immagine le sue ansie escatologiche, biasima i ragazzi per la loro incoscienza di sé, eppure non li condanna. Esempio il caso della *Variazione 18* in cui viene raccontato un sogno: Montale bambino viene rimproverato dal padre perché è troppo rispettoso, troppo umile e modesto.

Ricordati che tu devi riempirti la testa di diritti, devi essere un pallone, una mongolfiera di pretese e di esigenze. Ricordati che chi ti ha messo al mondo non l'ha fatto per sentirsi dire sì papà: ricordati che nella vita c'è il prima e il dopo e che il dopo ha sempre ragione. Tu sei il mio dopo, figlio mio, un dopo che deve schiacciarmi, insultarmi. Insultami figlio, non negare al tuo vecchio padre, indegno di te, questa soddisfazione. Pietà figlio mio, pietà di me!<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Variazione 9*, PR, p. 567.

<sup>37</sup> *Variazione 18*, PR, p. 585.

Al di là della fin troppo semplice morale che tende ad illustrare sarcasticamente il rovesciamento di ruoli e gerarchie tra padri e figli (il che implica anche una rovesciata scala di valori tra vecchio e nuovo, norma e trasgressione) si avverte una carica emotiva sotterranea, difficilmente spiegabile, come se l'autore non fosse del tutto convinto che la scala gerarchica, com'era montata fino a qualche tempo fa, fosse del tutto apprezzabile.

Sulla partitura delle *Variazioni* non è raro trovare riferimenti letterari utilizzati come referenti delle proprie ideologie: al limite tra la recensione e la citazione *en passant*, illustrano in poche battute un tratto, una situazione o un pensiero comuni anche all'autore.

Ciò vale ad esempio per Thomas Hardy, il cui caso letterario viene analizzato per le notevoli analogie con quello montaliano.

Non si ha notizia di un prosatore-prosatore che, su un altro registro, sia stato tanto poeta-poeta. E, per complicare le cose, la poesia di Hardy tanto più è poetica quanto più è prosastica nel linguaggio e nei motivi<sup>38</sup>.

Il poeta inglese indica a Montale la strada per «il rovesciamento del proprio stile in senso prosastico-colloquiale»<sup>39</sup> e lo conferma nella scelta di «una linea prosastica tanto lontana dalla poesia pura (simbolista ed ermetica) quanto lo sono [...] Eliot e Auden»<sup>40</sup>. Hardy viene ricordato assieme al suo paesaggio, quella brughiera che si ritrova sia nella sua poesia sia nella sua prosa e che Montale sembra considerare come metafora dell'artista; la fedeltà al proprio paesaggio costituisce allora una nuova similitudine tra i due poeti. Infine Montale ricorda come «le liriche che egli scrisse negli anni 1912-1913 in memoria della sua prima moglie [siano] una delle

<sup>38</sup> *Variazione 4*, PR, p. 561.

<sup>39</sup> SCAFFAI, *Commento a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. 372.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 371.

vette della poesia moderna»<sup>41</sup>: anche in questo il poeta degli *Xenia* si sente vicino al poeta della brughiera.

La *Variazione* di gran lunga più conosciuta e discussa, oltre ad essere quella esteticamente più riuscita, è probabilmente la tredicesima, intitolata *Il lieve tintinnio del collarino...*<sup>42</sup>. Questo piccolo racconto, pubblicato per la prima volta nel 1943 sulla rivista «Lettere d'oggi», assieme a *Visita a Fadin*<sup>43</sup> e *Dov'era il tennis...* sotto il titolo complessivo di *Visite. Tre prose*, non venne poi incluso nella ristampa di *Finisterre* né nella sezione *Intermezzo* della *Bufera*, rimanendo anzi senza riedizioni fino al '69 quando venne pubblicato con alcune varianti sul «Corriere della Sera». Da qui venne poi incluso nell'edizione di *Trentadue variazioni* del 1973, con minime correzioni con il titolo di *Variazione 13*.

Si tratta, volendo fornire una definizione che non può comunque racchiudere tutte le particolarità dell'invenzione montaliana, di un vero e proprio *poème en prose*, un poemetto in prosa dal carattere molto narrativo e insieme estremamente lirico che rappresenta una delle migliori sperimentazioni di Montale in tal senso. Già sul «Corriere della Sera» Montale accompagnava il testo con una lunga *Postilla* poi ripubblicata come *Variazione 14* da Forti: «La prosa che precede doveva figurare nel mio libro *La bufera e altro* [...] e ora non so perché io l'abbia esclusa da una raccolta dove pure compaiono due altri *petits poèmes en prose*»<sup>44</sup>.

La sua esclusione dalla *Bufera*, al di là dell'evasiva spiegazione montaliana, non è agevolmente spiegabile, al punto che Mario Soldati ebbe modo di dolersene nel suo racconto dal titolo *Due amici*, scritto come introduzione a *Il meglio di Henry Furst* a cura di Orsola Nemi

<sup>41</sup> *Variazione 4*, PR, p. 562.

<sup>42</sup> Secondo Maria Antonietta Grignani questa prosa compare nelle versioni preparatorie di *Satura* col titolo *Il falso cardinale*.

<sup>43</sup> Le tre prose erano contrassegnate da numeri e non da titoli. Erano inoltre accompagnate da una breve composizione in versi che costituirà la seconda strofe di *Verso Siena*.

<sup>44</sup> *Variazione 14*, PR, p. 575.

e poi ripubblicato con varianti nella raccolta *Rami secchi*. In questo testo Soldati svela che *Il lieve tintinnio* è una prosa a chiave, descrivendo infatti nella figura del protagonista Erasmo, Henry Furst, un letterato americano amico di Montale. Furst era, oltre che giornalista e traduttore, anche scrittore e poeta, «press'a poco ministro degli esteri a Fiume con D'Annunzio [...] italiano onorario» e soprattutto, secondo Montale, «un grande spirito che ama il suo vecchio e il suo nuovo paese, uno spirito assetato di giustizia, deluso ma non domo, ferito ma non vinto dalla “condizione umana”»<sup>45</sup>.

L'osservazione di Soldati provocò una vera e propria polemica ampliata dalla rivelazione<sup>46</sup>, basata su lettere montaliane, che alcuni degli articoli redatti da Montale per il «Corriere della Sera» erano stati scritti in realtà da Furst, al quale il poeta si era rivolto non riuscendo a reggere ai ritmi giornalistici.

Soldati tuttavia rimprovera sostanzialmente a Montale di non aver voluto inserire un racconto così ben riuscito in una sua raccolta poetica e quindi di non aver voluto concedere al suo amico la gioia di vedersi a suo modo eternato, nelle pagine illustri della *Bufèra*. Inoltre l'*excusatio non petita* di Montale nel ripubblicare il testo sul «Corriere della Sera» sembra a Soldati perlomeno equivoca:

Montale si era reso conto perfettamente di che cosa aveva scritto se, a lui così schivo a parlare di se stesso, era venuto in mente Baudelaire, i *Petits poèmes en prose...* ma, intanto, verso se stesso non poteva essere sincero dicendo di non sapere perché avesse escluso questo piccolo capolavoro da *La bufèra e altro*, cioè proprio da una raccolta che era adatta a raccogliarlo. Povero Furst! Che gioia, se avesse potuto leggere il *petit poème* nel 1956! Montale conosceva

---

<sup>45</sup> Lettera inedita di E. Montale a Valery Larbaud, 27 gennaio 1937, ora in G. IOLI, *Montale*, cit., p. 265. Con questa lettera Montale raccomanda allo scrittore francese le sorti del romanzo *Simoun* di Henry Furst, elogiandone l'ottima fattura. Una ricostruzione completa e accurata delle vicissitudini legate a questa prosa è in F. CONTORBIA, *Montale e il gigante di Monterosso*, in «Risorse», 1996, X, pp. 19-27.

<sup>46</sup> A opera di Marcello Staglieno su «Il Giornale» del 24 ottobre 1989, poco prima dell'arrivo in libreria del volume *Rami secchi* di Mario Soldati.

bene il suo amico, e sapeva che quelle pagine lo avrebbero fatto felice [...] Ma forse la verità è un'altra. Probabilmente io sono, ormai, il solo a saperla. Nei primi anni dopo la seconda guerra mondiale, quando Furst tornò in Italia, Montale si trovò a passare un periodo difficile della sua vita: stanchezze, pigrizia [...] Oltre tutto, aveva anche bisogno di denaro. Finalmente scriveva recensioni per il Corriere, ma era ancora poco, non ce la faceva. Parecchie recensioni, di nuovi libri americani e inglesi, glielne scriveva Furst. Conservo una lettera in cui Montale supplica l'amico di spedirgli al più presto l'articolo che egli avrebbe poi firmato. Racconto queste cose perché non ci vedo nulla di male<sup>47</sup>.

La mancanza di gratitudine consisteva anche nel non aver consentito a Furst di leggere il racconto, avendolo pubblicato soltanto due anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1967. Fatto sta che Soldati ignorava che la prosa era invece già stata pubblicata nel '43 e che quindi Furst avrebbe avuto la possibilità di leggerla. Ad ogni modo Soldati racconta fedelmente le difficili condizioni in cui Montale si trovò l'anno successivo al suo ingresso nel «Corriere». Guido Vergani per esempio scrive di «quella disastrosa primavera del 1950, quando [Montale] di tutto poteva avere voglia tranne che di leggere *La bocca del cavallo* di Joyce Cary, di recensire Ivy Compton Burnett. [...] Fu allora che bussò all'amicizia di Henri Furst, scegliendo un negro di altissimo talento».

La polemica continuò con una serie di articoli pubblicati su «La Repubblica» il 4 novembre 1989, con il titolo complessivo di *Indagine su un poeta al di sopra di ogni sospetto*. In questa sede, oltre all'articolo di Vergani ora citato, compare un articolo di Cesare Garboli che tenta di ricondurre la polemica in una prospettiva letteraria:

Ma Soldati interpreta tutta questa vicenda in chiave di *de amicitia*. Secondo Soldati, non c'è niente di male a farsi scrivere gli articoli, mentre è una debolezza imperdonabile dimenticare la gratitudine

---

<sup>47</sup> M. Soldati, *E Montale scappò via*, in «La Repubblica», 28 ottobre 1989.

che si deve non a un negro, ma a un amico. Può darsi. Ma anche qui i termini vanno rovesciati. Che cosa è l'amicizia? È l'ossessione che attraversa tutta la produzione di Soldati. È stata dunque la fedeltà di Soldati a un tema letterario a produrre tutto questo vespaio. Ecco il punto. La letteratura rimanda sempre a se stessa<sup>48</sup>.

Tralasciando le polemiche, incentrate probabilmente più sulla figura umana (e politica) di Montale piuttosto che su quella letteraria, resta da spiegare il perché dell'esclusione del poemetto dalla *Bufera*. Secondo Scaffai la soluzione si trova nella differenza tra *Il lieve tintinnio* e le altre due prose: «diverso se non proprio opposto e in reciproca contraddizione, è il modello etico che i due protagonisti incarnano: la “decenza quotidiana” di Fadin, che non ha bisogno di richiamarsi alle questioni supreme, agli “universali” cozza infatti con la vita “incorrotta, senza compromessi” di Erasmo: l'*understatement* dell'uno contraddice il massimalismo dell'altro e non è difficile immaginare quale dei due esempi Montale sentisse più affine»<sup>49</sup>.

Ma si potrebbe trattare, secondo Giovannuzzi, anche di una motivazione inerente al tono della prosa:

Dei tre brani che fanno gruppo su «Lecture d'oggi», a rimanere escluso dalla ristampa di *Finisterre*, con un intervento di tempestiva autocorrezione, è il più narrativo, quello che ha imboccato con maggiore fermezza la strada del racconto, di una trama di fatti, anziché risolvere l' 'occasione' in cortocircuito simbolico. Non si può definire *Il lieve tintinnio del collarino...* esattamente un racconto, ma un'allusione *en raccourci* al racconto<sup>50</sup>.

Tuttavia non si può ignorare come si tratti di un racconto a tratti lirico, basato su proporzioni studiate, che sicuramente non

---

<sup>48</sup> C. Garboli, *Negro o suggeritore?*, in «La Repubblica», 4 novembre 1989. Per negro si intende il *ghost writer*, chi scrive articoli giornalistici, saggi o traduzioni che verranno poi firmati da altri.

<sup>49</sup> SCAFFAI, *Commento a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. 384.

<sup>50</sup> GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare*, cit., p. 179.

costituiscono idillio ma ridanno nuova forma al gusto, consueto in poesia, delle figure di suono.

La casa era piena di libri, di tende di broccato, di armi e di diplomi in cornice; a spiar oltre il fitto reticolo di fil di ferro delle feritoie si scorgeva solo qualche spicchio di luce, una scaglia d'albero, uno svariato d'ombre, e i suoni non mutavano che di poco, passando dallo sfrigolio intermittente delle ultime cicale al fruscio più ampio e lontano del mare. Un mare sempre inquieto, gonfio ma non grosso, che non si vedeva quasi e non cambiava mai il respiro, incurante delle lunazioni<sup>51</sup>.

Il tempo passato nella casa di Erasmo-Furst sembra essere di altra natura rispetto al tempo convenzionale, appartenere se non alla poesia perlomeno alla favola, al tempo fuori dal tempo del sogno. Se non si vuole vedere nella prosa un «cortocircuito simbolico» è giocoforza vedervi almeno una fitta trama di simboli. La casa di Erasmo, nome niente affatto casuale, è un rifugio umanistico dove ci appaiono i ricordi di una vita che fu vissuta tra la Storia e l'arte, in un difficile equilibrio: «il ritratto dell'Icaro caduto in fiamme resisteva ancora tra le bombe Sipe e le pistole automatiche». Lì i pomeriggi sono «difficili a rammentarsi come un sogno» e le mattine trascorrono tra «curiosi riti, come il lancio delle oche in mare per il bagno quotidiano e l'omaggio al fenicottero giunto un giorno a volo e rimasto poi appollaiato per più di un mese su un comò».

In quella casa piena di grandi ombre, in quella riserva di caccia dell'ultima storia che conta, la più sconosciuta (che non tutto, non tutto andasse in pezzi come le olive stritolate lì dietro, a pochi passi, dal frantoio) la vita era alta, incorrotta, senza compromessi; e fu difficile e anche doloroso, dopo pochi giorni, rimettersi all'esistenza

---

<sup>51</sup> Vedi ad esempio, soltanto nella frase «a spiar oltre il fitto reticolo di fil di ferro delle feritoie», l'allitterazione in f e in r. *Variazione 13*, PR, p. 572.

degli altri, storcere con un dito l'asticella della meridiana ferma per sempre sulla stessa ora e avviarsi lungo la scarpatà<sup>52</sup>.

Il protagonista-narratore infine fugge dalla casa del suo amico Erasmo, senza avere il coraggio nemmeno di salutare: sa infatti che lo strano chierico senza religione, il dandy eremita che amava farsi foderare gli abiti di raso cardinalizio color porpora, lo avrebbe facilmente convinto a rimanere per sempre nella torre d'avorio.

Montale non può rimanere isolato dal suo tempo, dalla sua storia, anche se è un tempo che non riconosce e che per molti versi non accetta. Non può fare propria la scelta del falso cardinale, di sospendere la storia e dormire «sorridente e disumano come un Dio in una nuvola bianca»<sup>53</sup>. Tuttavia non può nemmeno rinunciare del tutto a quel sogno umanistico, che per Montale si radica in un ben preciso momento e spazio storico, ovvero la Firenze pre-bellica, utopica città del sole, cosmopolita culla dell'uomo europeo.

Come scrive Montale nella *Postilla* al suo *Il lieve tintinnio*, gran parte delle sue prose non sono che un accenno a «un ipotetico libro che un giorno qualcuno dovrà decidersi a scrivere e porterà press'a poco questo titolo: Stranieri a Firenze».

Erasmo-Furst, incarnazione del sogno dello "straniero in Italia", è l'emblema di una cultura particolare, cara a Montale. È la cultura infatti dell'«ultima storia che conta, la più sconosciuta», dell'ambizione a una «vita alta, incorrotta, senza compromessi», che riesca a sopravvivere alla modernità.

La biblioteca di Furst, invasa dal fumo della cucina (la metafora culinaria è essenziale per descrivere la realtà bassa e prosaica che Montale vede nella contemporaneità) diventa un simbolo di questa resistenza umanistica, tanto che questo Furst reinventato dall'immaginazione narrativa è a tutti gli effetti un *dandy* montaliano: «tra il fumo i fregi dorati di alcune rilegature brillavano incuranti

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 573.

<sup>53</sup> Ovvero una zanzariera. *Ibidem*.

a sommergersi» recita l'ultima versione della prosa; ma la prima stesura mostrava le rilegature dorate di quest'ultimo rifugio della cultura, lottare ancora contro i fumi, «riluttanti a sommergersi».

Così le note dell'«angelica fiaba di Papageno» massacrate dal padrone di casa che «s'indugiava fino all'ultimo [...] sulla tastiera cariata di un vecchio pianoforte che dava un acido suono di spinetta», e i fregi dorati delle rilegature, le oche ed il fenicottero a cui dare omaggio, sono segni di un universo fantastico e malinconico, descritto nell'ora della sua scomparsa grazie ad uno spontaneo e delicato equilibrio di tensioni contrastanti, equilibrio forse impossibile da riprodurre.

Probabilmente quest'atmosfera di «esistenza fuori dal tempo» è realmente «incompatibile con la tragica urgenza della Storia»<sup>54</sup> che si avverte nella *Bufera*; ma lo è anche con la prosa lontana dalla poesia delle raccolte narrative precedenti alle *Trentadue variazioni*.

*Il lieve tintinnio del collarino...* è allora una sorta di fossile, un residuo anacronistico che testimonia una possibile evoluzione della letteratura di Montale, un diverso stadio evolutivo estintosi senza lasciare altra traccia. Come spiega il poeta stesso: «[Successivamente all'ingresso nel «Corriere della Sera»] sparì del tutto l'illusione che io potessi diventare un emulo di Aloysius Bertrand, un cesellatore di brevi gioielli in prosa “d'arte”»<sup>55</sup>.

### 3. *Da Una spiaggia in Liguria all'Agenzia della felicità: i racconti esclusi dalle raccolte d'autore*

Della sterminata produzione giornalistica montaliana non sono pochi quegli articoli che, pur aprendosi a dimensioni narrative, non hanno trovato posto nelle raccolte d'autore. Una discreta scelta di questi testi è stata poi ripubblicata a cura di Marco Forti e

<sup>54</sup> SCAFFAI, *Commento a MONTALE, Prose narrative*, cit., p. 384.

<sup>55</sup> *Variazione 14*, PR, p. 575.

Luisa Previtiera col titolo complessivo di *Prose varie di fantasia e d'invenzione*, già meritevole di per sé di qualche riflessione. La prosa narrativa di Montale è infatti, secondo Contini, una «prosa di fantasia (non mai d'invenzione!)»<sup>56</sup>, nel senso che in essa la fantasia ha il compito di «far lievitare» la realtà, di sublimarla in un possibile soprasenso simbolico: non c'è invenzione intesa come creazione dal nulla di un elemento nuovo, la fantasia parte sempre dal dato oggettivo. C'è, invece, a nostro parere, invenzione in senso etimologico, reperimento dei materiali: in ordine cronologico dovrebbe essere l'atto fondamentale, una spinta semi-inconscia derivante dalla curiosa ed incessante osservazione della realtà da parte dello scrittore. Il secondo momento della prosa di Montale è semmai l'ironia, la decostruzione razionalistica che mira a restituire l'episodio nella sua natura concreta, eliminando qualsiasi possibile empatia o immedesimazione.

Lavorando su questi postulati, assume un diverso valore lo studio dei racconti esclusi dalla scelta autoriale: si tratta di entrare nell'officina giornalistica della prosa, laddove la realtà fermentava trasformandosi in letteratura. Bisogna, tuttavia, evitare di incorrere nel medesimo tipo di abbaglio che vedeva nella prosa il laboratorio la fucina della poesia. Come la prosa si è sviluppata per molti versi autonomamente rispetto alla poesia così non si può dire che essa sia nata per semplice riflesso dell'attività giornalistica: nel laboratorio giornalistico si trova una preponderante maggioranza di materiali che non hanno niente di narrativo e poco in comune col concetto di prosa letteraria.

Ad ogni modo in più occasioni Montale ha ribadito come la prosa fosse naturalmente convivente assieme alla poesia nel suo orizzonte letterario: quello che frenava la sua espressione era la mancanza di materiale dovuta ad una vita poco attiva; «avevo a disposizione il tempo, non la materia. Accumulo l'esperienza ma

---

<sup>56</sup> CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, cit., p. 97.

non so inventare»<sup>57</sup>. Dunque «l'attività giornalistica [...] pur costringendo Montale a misure brevi, di rado superiori alle tre cartelle, risolse in parte il problema dell'invenzione, gli fornì cioè proprio quella materia, quei dati concreti di cui lamentava il bisogno»<sup>58</sup>. Ovviamente non tutti gli spunti delle cronache si prestavano al medesimo grado di interpretazione letteraria: molti degli articoli non confluiti nelle raccolte presentano una trasfigurazione minima, spesso limitata a qualche breve e caustico esempio d'ironia. In altri pezzi si assiste invece ad una completa *mise en abîme* dell'avvenimento reale che agisce unicamente sotto forma di contenuto moralistico da comunicare.

È il caso, per esempio, di *Nel parco*, un racconto appartenente ad una serie antifascista, in cui la realtà dell'episodio è inattuabile ma facilmente si può comprendere come la trasposizione letteraria sia ottenuta da una somma di singoli pezzi di realtà. Insieme alle altre della serie insiste sul cronico trasformismo degli italiani, pronti a svariare dal fanatismo più cieco verso il capo (quel fanatismo che Montale riteneva «l'unico peccato contro lo spirito»<sup>59</sup>) all'odio iconoclasta più feroce. Il messaggio in filigrana è piuttosto semplice da identificare e rappresenta il vero centro d'interesse attorno a cui si dispone il materiale narrativo. Racconti di questo tipo furono ovviamente esclusi da *Farfalla di Dinard* poiché non rispondenti a quel desiderio di sublimazione dell'attualità politica che ivi si perseguiva e restano inoltre evidenti tracce di numerosi interventi di autocorrezione tesa a rendere meno violente le espressioni usate.

Persino il *nom de plume* con cui erano firmati questi racconti del '46, Alastor, il demone vendicatore della tradizione classica, subisce nel passaggio in *Farfalla di Dinard*, un prosaico abbassamento di

<sup>57</sup> *Variazioni*, PR, p. 1130.

<sup>58</sup> PREVITERA, *Premessa* a MONTALE, *Prose e racconti*, cit., p. 617.

<sup>59</sup> E. MONTALE, *Molte storiche enormità udi il traduttore di Hitler*, in «Corriere della Sera», 26 maggio 1951.

tono, come ha ampiamente analizzato Riccardo Castellana. Seguendo la «regola della desemantizzazione e del rovesciamento del significato originario, in perfetta sintonia con quel processo di desublimazione e corrosione interna dei simboli e dei miti personali che contraddistingue la *Farfalla di Dinard* e un po' tutto il Montale dopo la *Buferà*»<sup>60</sup>, Alastor, quello che era stato lo pseudonimo dedicato agli attacchi più violenti contro il fascismo ed agli interventi giornalistici più impegnati e diretti, diventa, a partire dal '48, il nome d'arte con cui «Montale firmerà alcune prose di minore impegno per il «Corriere d'Informazione», tra cui (anche in virtù di un facile gioco anagrammatico) le modeste “cronachette quotidiane” della rubrica *La storia vera*»<sup>61</sup>.

Ma non soltanto le prose più politiche o quelle più modeste si ritrovano nel vasto novero delle neglette: vi appartiene anche una prosa come *Una spiaggia in Liguria*, la cui centralità nel campo degli interessi montaliani non può essere negata. A riprova di tale centralità è la stessa ambientazione, la Liguria delle Cinque Terre e il periodo dell'infanzia, tanto che Luperini utilizza il commento alla prosa come riferimento imprescindibile per la comprensione della poetica degli *Ossi*<sup>62</sup>. In effetti si tratta del racconto di un'iniziazione, alla poesia ed alla diversità, compiuta dal poeta nei primi anni dell'adolescenza: impegnato in un'impresa notturna di caccia e pesca in barca il protagonista si scopre inadatto alla vita d'azione e viene esiliato dai compagni su di una spiaggia deserta poiché non più in grado di procedere nell'avventura. L'esclusione dal mare e della vita pienamente vissuta che esso rappresenta è uno scacco insanabile, un segno di diversità, di non identità. Tuttavia mentre il ragazzo è solo sulla spiaggia avviene il miracolo fonte di riscatto:

---

<sup>60</sup> R. CASTELLANA, *La metamorfosi di Alastor. Note su Montale prosatore*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 349.

<sup>61</sup> Ivi, p. 350.

<sup>62</sup> LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., pp. 3-6.

un tasso, «*mi-ange, mi-bête*»<sup>63</sup>, piomba, inseguito dagli spari di un cacciatore, a pochi passi dal protagonista.

Il ragazzo prende la mira con un piccolo fucile ma, nel momento in cui sta per ucciderlo con facilità, sbaglia volontariamente il colpo. Del tasso non farà poi parola con nessuno, evidentemente assegnando a questo incontro un valore di segreto e di simbolo ineffabile. Il giovane Montale si trova diviso tra il sistema morale dei compagni e dunque della società, che vedrebbe nel tasso una preda ambita e nel colpo andato a segno un giusto motivo di gloria, e una morale diversa, più difficile perché isolata e inesprimibile, che conferisce al rapporto tra l'uomo e la natura il significato di misterioso viatico. Il ragazzo quindi sceglie, tra lo sparare e colpire e il non sparare affatto, una soluzione di compromesso, operando quello che in psicologia si definisce un atto mancato, con la differenza che Montale è parzialmente conscio del significato profondo delle sue azioni. Quello che viene dopo l'iniziazione e cioè, a distanza di anni, l'esordio in poesia e, dopo molti anni ancora, la descrizione di questo stesso episodio in prosa, significativamente non viene raccontato. Quasi a voler dire che l'autoanalisi sull'avventura del tasso costituisce per il giovane Montale uno degli ingressi (difficilmente l'unico) nel mondo della letteratura e della poesia.

Come riscatto dall'esclusione sociale subentra, quindi, la poesia stessa con i suoi enigmi difficilmente interpretabili: si pone volontariamente una distanza tra sé ed il mondo comune, si determinano atteggiamenti alternativi e valori diversi. Nella prosa soltanto la locuzione «metà angelo, metà bestia» individua una sovrestensione simbolica dell'animale, il talismano non è indagato, l'azione sostituisce la riflessione. Il tasso, come in molte altre prose di Montale, è fatto oggetto di animismo, viene descritto con termini umanizzati: «con le mani (o le zampe?) appoggiate a un lastrone, un essere mai veduto mi guardava con occhi umani, incerto sul da farsi»<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> *Una spiaggia in Liguria*, PR, p. 660.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

Dell'angelo ha invece il movimento dall'alto verso il basso che sarà proprio delle creature angelicate di Montale per gran parte della sua poesia.

*Una spiaggia in Liguria*, il cui titolo originale era *Ricordo di una spiaggia* (su «Il Popolo» di Roma, 22 agosto 1943), è uno dei pochi racconti esclusi a presentare «un tono letterario abbastanza sostenuto»<sup>65</sup> che tuttavia «non disdegna affatto un massimo di precisione realistica (o, dato il periodo, neorealistica), rilevabile dal cumulo di termini tecnici marinareschi [...] o venatori [...] e dal ricorso al dialetto ligure [...] nonché dall'uso dell'indiretto libero a rendere un parlato non virgolettato»<sup>66</sup>. Proprio questa sembrerebbe la motivazione del mancato inserimento in *Farfalla di Dinard*: a differenza di molti articoli originariamente concepiti per le rubriche *La storia vera* e *Il novellino*, tralasciati perché di stampo troppo cronachistico, *Una spiaggia in Liguria* viene ommesso perché troppo aulico, troppo compromesso con la poesia, di cui riprende non solo i temi ma anche i modi.

Per quanto riguarda invece gli elzeviri provenienti da *La storia vera*, possiamo notare che in essi raramente la spinta narrativa eccede da ben ristretti limiti: «il punto principale di questi brani [...] può essere [...] quello di mostrare, che la realtà quotidiana è spesso più sorprendente di quella inventata dall'arte»<sup>67</sup>. In essi dunque l'abilità letteraria si restringe alla fugace sintesi dei fatti, propedeutica all'illuminazione di un piccolo insegnamento, «una sua morale o conclusione diversa da quella prevista, o troppo ragionevolmente prefigurabile, e invece portatrice di una sua verità occulta o provocatrice»<sup>68</sup>.

I brani del *Novellino* «mirano invece più in alto nella tavola dei valori della prosa montaliana. Non a caso il nome stesso della

<sup>65</sup> LUPERINI, *Montale o L'identità negata*, cit., p. 196.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> FORTI, *Montale: la prosa di fantasia e d'invenzione*, cit., p. LXXXV.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. LXXXVI.

rubrica “*Novellino*”, vuole trasfigurare letterariamente la cronaca da cui prendono ugualmente spunto anche questi scritti, per condurli a una diversa dimensione di fantasia»<sup>69</sup>. Infatti da questa rubrica deriveranno molti dei brani di *Farfalla di Dinard*; quelli invece non raccolti hanno ad ogni modo un impianto fantasioso e narrativo come nel caso di *Il cappello inglese*, *Qualcuno soffre perché ci ama* e *L'agenzia H*.

Nel curioso e a suo modo poetico *Il cappello inglese* torna un oggetto numinoso, come in molte delle prose di *Farfalla di Dinard*. Il racconto inizia con una scena di *spleen*:

Fa freddo, la città è allagata dalla nebbia [...] Domani idem, con leggere variazioni. Fino a quando? È possibile che io non possa aggrapparmi a un ricordo tonico, stimolatore? [...] per mio conto, oggi non posso far centro che sul cappello inglese del mio amico Rossi<sup>70</sup>.

È un oggetto salvifico, dunque, malgrado non abbia «nulla di strano o di nuovo nel colore, nella forma, nella piega. Eppure tutti quelli che lo vedono si voltano sbalorditi»<sup>71</sup>, il suo carattere angelico è indiscutibile. È un capolavoro che «non può finire in un museo, neppure in un museo del “dandismo”»<sup>72</sup> anche se lo meriterebbe per la sua essenza così antitetica alla società contemporanea: sebbene infatti non sappiamo cosa abbia di speciale quest'essenza, il cappello «deve vivere, dev'essere portato da qualcuno»<sup>73</sup>. Montale ritrova così un suo equilibrio nella noiosa giornata milanese e tenta persino di convincere un suo collega giornalista a recarsi ‘in pellegrinaggio’ dal cappello inglese:

---

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Il cappello inglese*, PR, p. 1006.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 1007.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

Perché non parti per Firenze? [...] Tanta gente viaggia per futili ragioni di affari, di commercio [...] È possibile che nessuno viaggi per ragioni sostanziali, supreme? [...] Parti se sei un uomo; non attender neppure un minuto. Se tu potessi uscire nella strada col tuo can barbone e con un cappello simile, ti sentiresti un dio. Ma sarebbe chieder troppo. Parti e contentati di guardare. Dopo potrai morire.<sup>74</sup>

Il collega naturalmente si preoccupa per la salute mentale del poeta; poi però gli suggerisce di cavarne fuori un articoletto ed è così che nasce la prosa. Persino la follia (e l'arte in queste occasioni non viene vista se non come un sintomo clinico) può essere giustificata nel nostro mondo "buonsensai e commerciale", se viene rivolta a uno scopo pratico.

In altre occorrenze, invece, la prosa nasce sviluppando nuovamente un tema o un personaggio già narrati, come ad esempio il «prelato dall'aria palazzeschiana»<sup>75</sup> Henry Furst già protagonista della variazione *Il lieve tintinnio del collarino...*

A differenza di quanto detto per quella prosa, nel caso di *Qualcuno soffre perché ci ama* ci troviamo di fronte a un articolo pienamente giornalistico ad eccezione di alcune descrizioni e considerazioni sul suo protagonista.

Ritroviamo infatti l'«italiano onorario» in un diverso rifugio, stavolta «in cima a un'alta torre piena di vecchi libri, di stampe, di cimeli bellici e di fotografie»<sup>76</sup>, un rifugio della letteratura, una sorta di monastero medievale, «anche se lo strano monaco della torre si vestiva talora da cardinale, con lo zucchetto rosso e un'aquila d'oro, da aviatore, sul petto, al posto della Croce»<sup>77</sup>. Montale lo descrive come un assediato:

---

<sup>74</sup> *Ibidem.*

<sup>75</sup> GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare*, cit., p. 182.

<sup>76</sup> *Qualcuno soffre perché ci ama*, PR, p. 684.

<sup>77</sup> *Ibidem.*

i suoi amici erano caduti in fiamme, il suo mondo era in dissoluzione e solo panoplie d'armi e vecchie lettere sottovetro ne davano ancora una fioca immagine [...] il pazzo sentiva avvicinarsi la procella, come sentiva scricchiolare l'impalcatura tarlata della vecchia Europa, lui europeo mancato, americano provvisorio, chierico senza fede<sup>78</sup>.

Eppure Furst non fa propriamente parte degli autoritratti montaliani, la coincidenza tra i due 'personaggi' non è completa e, come al solito, i segnali di questa condizione sono abilmente dissimulati nel testo.

Abuelo-Furst dedica infatti le sue opere agli «happy few», comportamento che lo rende, secondo Luperini, «quasi un *alter ego* di Montale [...] L'atteggiamento tenacemente e esclusivamente letterario nei confronti della vita per un verso è concepito come un'evasione dai meccanismi sociali, per un altro come una forma singolare, se non addirittura paradossale, d'impegno morale»<sup>79</sup>. Nel pensiero montaliano infatti «il massimo dell'isolamento e il massimo dell'*engagement* possono coincidere nell'artista»<sup>80</sup> ma il poeta stesso afferma che «l'idea di scrivere per i così detti happy few non è mai stata la [sua]. In realtà l'arte è sempre per tutti e per nessuno»<sup>81</sup>.

Notazione fondamentale del brano è che questo chierico senza fede, (Furst o Montale?), non rinuncia all'amore di quell'Italia nella quale non può fare a meno di vedere un'incarnazione della patria dell'Uomo umano. Né rinuncia infine Montale, al gusto dell'infuocato sermone dai toni apocalittici contro chi vuole pesare ogni aspetto del mondo con la bilancia dell'economia.

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 685.

<sup>79</sup> LUPERINI, *Montale o L'identità negata*, cit., p. 207.

<sup>80</sup> *La solitudine dell'artista*, SMA, p. 53.

<sup>81</sup> *È ancora possibile la poesia?*, SMP, p. 3036.

Ma i valori morali, i fatti pertinenti al mondo della cultura, gl'imponderabili della vita dello spirito pesano anche al di fuori di questa bilancia, e più peseranno il giorno inevitabile in cui la forza della materia e del denaro farà orrore all'uomo<sup>82</sup>.

Per quanto riguarda il terzo racconto, di cui abbiamo già accennato precedentemente, esso riguarda l'Agenzia H., o per meglio dire l'Agenzia Happiness, un'organizzazione segreta ed internazionale che «agisce clandestinamente e s'impegna a rendere varia, ricca e felice la vita dell'abbonato»<sup>83</sup>, ovviamente dietro fortissimo compenso. Solitamente qualcuno, in questo caso, significativamente, il padre del protagonista, regala un abbonamento all'agenzia H., senza ovviamente rivelare nulla al beneficiario<sup>84</sup>. D'altronde l'agenzia più che semplicemente professionale sembra sovrumana: non garantisce banalmente soldi, carriere fulminanti, fortunate avventure amorose ma anche l'opposto, nel caso giudichi, attraverso una commissione di psicologi qualificati, che il profondo desiderio del cliente è in realtà essere infelice. «Vuoi essere, per caso, infelice e incompreso? È previsto anche questo caso. L'agenzia ti assicura un insuccesso su scala mondiale, fa di te l'uomo più avversato del mondo»<sup>85</sup>.

Basta questo breve cenno per comprendere il carattere visionario del racconto, basato su di un'idea surreale, straniante, eppure raccontata col linguaggio più semplice e quotidiano possibile, con un tono di assoluta normalità. L'evento narrato invece è perturbante: uno degli inconsapevoli clienti dell'agenzia scopre alla morte del padre che questi lo aveva iscritto a sua insaputa. Di colpo si rende conto che i suoi successi, le sue fortune dipendevano sostanzialmente da un inganno, non merito suo ma di una forza a lui estranea.

---

<sup>82</sup> *Qualcuno soffre perché ci ama*, PR, p. 686.

<sup>83</sup> *L'agenzia H.*, PR, p. 1027.

<sup>84</sup> Come detto in *Il partito dei poeti* questo è l'unico modo di non inquinare la spontaneità e felicità del beneficiario.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

Quella che poteva tranquillamente considerare la sua vita si rivela una montatura del padre, persino le sue amicizie e relazioni sono avvelenate dal sospetto d'irrealtà; parlandone con un amico di vecchia data gli suggerisce avventatamente che anch'egli potrebbe essere un ignaro cliente dell'agenzia: a questo dubbio l'amico viene colto da un'angoscia insopportabile e cade svenuto insieme al protagonista.

La singolarità dell'episodio sta nella facilità con cui si comunica il dubbio, il principio di irrealtà: forse sospettando da sempre che la sua vita non fosse reale, il comprimario accetta immediatamente le supposizioni del protagonista e non può fare a meno di subire lo stesso trauma. Come se in fondo, lui e noi tutti, sapessimo che le nostre vite sono agite da altri, false non solo negli insuccessi, decretati da opposizioni latenti e subdole, ma perfino nei nostri stessi meriti e nelle nostre felicità, concesse, non meritate, da un'occulta struttura a noi superiore.

È in altri termini quanto Montale diceva del comunismo: «la fondatezza psicologica del marxismo che proietta in un lontanissimo avvenire l'ipotesi della libertà umana, e in pari tempo educa l'uomo a sapersi e sentirsi agito e pensato da una forza maggiore di lui o anche semplicemente diversa da lui»<sup>86</sup>.

Il timore di Montale è nella scoperta che una mondiale Agenzia H., a cui potremmo dare il nome di 'civiltà industriale', ci ha allevati nell'illusione della felicità a portata di mano, tranne poi mentirci sulla vera natura di questa felicità. Una felicità fasulla, costruita, non può interessare all'uomo, soprattutto poi se è fatta per rispondere a bisogni economici o politici e non riguarda affatto la sfera della spiritualità. In confronto a tutto questo, che Montale giustamente chiamava 'Apocalisse', l'Agenzia della Felicità sembra, tutto sommato, un'alternativa maggiormente affidabile.

---

<sup>86</sup> *Variazione 2*, PR, p. 558.



## Indice dei nomi

- Antonielli, S. 8, 25  
Bachtin, M. 28  
Bertrand, A. 141  
Bettarini, R. 12n  
Bo, C. 10n  
Bolaffio, V. 36  
Booth, W. 27  
Borges, J. L. 88  
Brancusi, C. 111-114  
Braque, G. 113-114  
Calvino, I. 12n  
Camon, F. 62  
Carmelich, G. 35-36  
Carpi, U. 48, 80n, 82, 83n  
Castellana, R. 144  
Cavallini, G. 37n  
Cecchi, E. 8, 10n, 15n, 24n  
Char, R. 107  
Contini, G. 15, 41, 49n, 80, 142  
Contorbia, F. 21n, 63, 136n  
Debyser, F. 28n  
de Maistre, X. 105  
De Robertis, G. 77n, 84n  
De Sanctis, F. 107  
Descartes, R. 74  
Dickinson, E. 49n  
Eco, U. 79n  
Fabrizi, A. 99n, 103, 107n  
Forti, M. 7-8, 9n, 19n, 59, 68, 85n, 89n, 90n, 112n, 113n, 119n, 130n, 131, 135, 141, 146n  
Fortini, F. 18  
Freud, S. 27n  
Furst, H. 135-141, 148-149  
Garboli, C. 137, 138n  
Giovannuzzi, S. 11n, 30n, 40, 57, 63, 98n, 138, 148n  
Gravili, M. 8, 21n, 25, 77  
Greco, L. 8, 24n, 29, 30n, 55, 70, 73n, 75n, 76n, 80n, 83n, 84  
Grignani, M. A. 21n, 92n, 135n  
Hardy, T. 134  
Ioli, G. 39n, 91n, 92, 96n, 136n  
Isella, D. 41n

INDICE DEI NOMI

- Lausberg, H. 28  
 Lejeune, P. 77  
 Leopardi, G. 107  
 Lonardi, G. 24n  
 Longhi, R. 24, 50  
 Luperini, R. 8, 10, 11n, 13n, 23,  
     50, 56n, 60n, 72n, 74, 77n,  
     79n, 108n, 126n, 144, 146n,  
     149  
 Mancioti, M. 7n, 55, 76n, 78n,  
     88n  
 Manghetti, G. 12n  
 Mann, T. 32n  
 Mengaldo, P. V. 93n, 94n, 99n,  
     102n, 109n, 110n, 112n,  
     124n  
 Mizzau, M. 27  
 Nascimbeni, G. 40  
 Nozzoli, A. 96n  
 Palazzeschi, A. 19  
 Previtera, L. 9n, 11, 21n, 69n,  
     142, 143n  
 Raimondi, E. 8  
 Sapegno, N. 10n  
 Sartre, J. 74  
 Scaffai, N. 17n, 32n, 40, 43n,  
     44n, 51n, 63, 67, 71, 84n,  
     92n, 93n, 107n, 110n, 130n,  
     138, 141n  
 Scheiwiller, V. 66n, 129  
 Schnapp, J. T. 64  
 Scrivano, F. 75, 80n, 87n  
 Searle, J. R. 28  
 Segre, C. 19, 21n, 30n, 85n, 99n  
 Senna, P. 73n  
 Sereni, V. 91n  
 Sielo, F. 96n  
 Soldati, M. 135-138  
 Staglieno, M. 136n  
 Vergani, G. 137  
 Wilson, D. 28n  
 Zabaghi, F. 12n  
 Zampa, G. 13n, 38n





Dal 1946 il poeta Eugenio Montale scrive sulle pagine di giornali come il «Corriere d'Informazione» e il «Corriere della Sera» innumerevoli articoli, molti dei quali si configurano come vere e proprie prose narrative. Fondamentali per comprendere l'evoluzione del pensiero dell'autore, questi scritti illuminano anche aspetti inediti della versificazione montaliana, variando stilisticamente dalla cronaca al piccolo poema in prosa. Tali 'narrazioni' riportano il lettore ai paesaggi di *Ossi di seppia*, accompagnandolo poi nella Firenze delle *Occasioni* e nell'emergenza della *Buferà*, fino ad allestire un problematico confronto con l'«atroce morsura» della contemporaneità.

FRANCESCO SIELO ha conseguito il dottorato in *Letteratura e cultura europea* presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (Istituto Italiano di Scienze Umane). Attualmente è docente a contratto di *Critica letteraria e letterature comparate* presso l'Università della Campania Luigi Vanvitelli, dove nel 2016 ha insegnato *Letteratura italiana contemporanea*. Ha al suo attivo la monografia *Montale anglista: il critico, il traduttore e la «fine del mondo»* (Edizioni ETS), oltre a diversi articoli in riviste scientifiche e vari saggi in volumi collettanei su Montale, Ungaretti, Weil, Morselli e Salgari.

In copertina: Giovanni Fattori, *La libeccciata*

€ 12,00

ISBN 978-88-99541-98-9



9 788899 541989 >