

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

**DOTTORATO DI RICERCA IN**

**Studi letterari e culturali**

**Ciclo XXXII**

**Settore Concorsuale: 10/F2**

**Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LETT/11**

**TITOLO TESI**

**Stili dell'ironia.**

**Le prose narrative di Eugenio Montale.**

**Presentata da: Elisa LANCIA**

**Coordinatore Dottorato**

**Prof. Francesco BENOZZO**

**Supervisore**

**Prof. Gianluigi SIMONETTI**

**Esame finale anno 2020**

## ABSTRACT

Il «Corriere della Sera» e il «Corriere d'Informazione» ospitarono, tra il 1947 e il 1964, una serie di racconti e scritti di viaggio stesi da Eugenio Montale che confluirono, poi, nelle raccolte *Farfalla di Dinard* (1956) e *Fuori di casa* (1969). Se la produzione lirica montaliana è stata, spesso, negli ultimi anni, riletta in chiave modernista, anche quella narrativa (assai meno approfondita dalla critica) può essere interpretata in una luce analoga. Rispetto alle prime tre raccolte poetiche la prosa montaliana risulta però marcata da una peculiare spinta umoristica che si rileva, peraltro, propedeutica a *Satura* e alle ultime poesie. Questo lavoro intende indagare l'insieme dei temi e delle forme attraverso le quali il modernismo montaliano svela il suo contenuto umoristico. Tra i temi preponderante risulta essere, come per la lirica, quello della memoria, che si manifesta in fulminee accensioni e nel recupero di frammenti legati a esperienze apparentemente insignificanti, cui i grandiosi eventi della storia fanno da sfondo. Ancora di matrice modernista è una ferma posizione di ostilità contro ogni forma di progresso e omologazione culturale, rispetto cui l'autore oppone un ideale snobistico di «decenza quotidiana». Questi e altri motivi si collocano, spesso, lungo una linea temporale frantumata e stratificata, in cui il momento presente si alterna a quello del passato; il corto circuito di un simile meccanismo determina una continua sovrapposizione dei piani narrativi. A questa molteplicità corrisponde una pluralità di voci narranti, che possono spesso essere considerati quali suggestivi doppi dell'autore, il cui «io» si moltiplica continuamente e alla cui interiorità viene dato massimo rilievo. I personaggi che si muovono tra le prose vengono sottoposti a un significativo processo di svilimento ironico: ne sono messi in risalto particolarità fisiche che alimentano ritratti caricaturali, coinvolgendo di preferenza anche caratteristici emblemi zoomorfi. Forme umoristiche sono riconoscibili anche a livello stilistico: Montale ricorre ampiamente al doppio senso linguistico, al mistilinguismo, a citazioni di luoghi letterari propri o altrui rivitalizzati in chiave ironica.

I campi tematici e i moduli stilistici ricorrenti e comuni tra *Farfalla di Dinard* e *Fuori di casa* instaurano un fruttuoso dialogo con l'universo poetico montaliano. Se ciò è stato evidente per i primi tre libri di poesia fin dalle prime apparizioni degli scritti prosastici (soprattutto rispetto al tessuto biografico da cui gli stessi sistemi lirici traggono materia d'ispirazione), meno indagato è stato invece il rapporto che questi ultimi intrattengono con la successiva produzione in versi (da *Satura* in poi), in uno scambio reciproco in cui l'umorismo rappresenta il tratto d'unione e il *filo* di continuità.

## SOMMARIO

Introduzione.....	1
I.    Il modernismo in Italia.....	1
II.   Il comico nella letteratura italiana del primo Novecento .....	6
III.  Modernismo e umorismo.....	12
IV.   Montale narratore modernista.....	16
1 <i>Farfalla di Dinard</i> .....	20
1.1  Tra memoria e oblio.....	29
1.2  La plastica dei personaggi.....	50
1.3  Presenze animalesche.....	52
1.4  Trasfigurazioni, reincarnazioni, metamorfosi.....	59
1.5  Inversioni e rovesciamenti .....	62
1.6  «L'influsso nefasto della modernità».....	74
1.7  L'esemplare unico della <i>Farfalla</i> .....	82
1.8  Forme di umorismo nella <i>Farfalla</i> . La matrice modernista.....	97
2 <i>Fuori di Casa</i> .....	113
2.1  Il «pozzo di San Patrizio».....	118
2.2  Dandismo e modernismo.....	121
2.3  L'uomo meccanico.....	126
2.4  Ironia gourmet.....	133
2.5  «L'arte è in piena decadenza. . .».....	136
2.6  Incontri e ritratti.....	149
2.7  L'arte del paesaggio .....	157
2.8  Bestiario montaliano .....	174
2.9  Montale a Londra: <i>Baffo e C.</i> .....	180
2.10 Forme di umorismo in <i>Fuori di casa</i> .....	188

3	Tra Poesia e Prosa.....	196
3.1	«Memoria (non è peccato fin che giova... )».....	196
3.2	«Reliquie» .....	210
3.3	Alcuni animali-totem.....	218
3.4	Esperienze odeporiche tra prosa e poesia .....	226
	Conclusioni.....	237

## INTRODUZIONE

### I. *Il modernismo in Italia*

La categoria critica di modernismo non ha ancora trovato nella cultura letteraria italiana lo spazio e la solidità che ha assunto altrove, per ragioni di diversa natura. Una delle voci più autorevoli nel dibattito sul modernismo è quella di Romano Luperini, autore del volume *Dal modernismo a oggi. Storizzare la contemporaneità*<sup>1</sup> e curatore, insieme a Massimiliano Tortora, del volume *Sul modernismo italiano*<sup>2</sup>. Attraverso gli undici saggi che la compongono, quest'ultima raccolta nasce con l'intento di inquadrare teoricamente il modernismo, tracciandone i limiti cronologici, le spinte ideologiche e le tecniche formali attraverso la lettura di passi esemplari dei suoi autori più rappresentativi: Pirandello e Svevo, ma anche Montale e Ungaretti.

Una delle principali difficoltà a definire la via italiana al modernismo italiano risiede nell'assenza di un'interpretazione univoca dell'etichetta in questione. Da una parte c'è chi valuta il modernismo in maniera più stringente, come Pierluigi Pellini, e lo considera come la naturale prosecuzione del Verismo di fine Ottocento che si estende sino alle avanguardie storiche, finendo così per esautorare la polverosa cultura decadentista. Dall'altra parte c'è chi interpreta il modernismo italiano in maniera più articolata, come Raffaele Donnarumma e Riccardo Castellana<sup>3</sup>. In *Tracciato del modernismo italiano*, Donnarumma legge il modernismo alla luce di tendenze come avanguardia, realismo e simbolismo, per tentare di indicare dei limiti affinché esso non diventi un amalgama indistinto e onnicomprensivo. Così giunge a periodizzare in modo più specifico e a identificare due momenti distinti del modernismo cosiddetto «storico»: una prima fase che va dal 1904 (anno di pubblicazione del *Il fu Mattia Pascal*) al 1925, e una seconda che termina nel 1939, quando finalmente le avanguardie si esauriscono e il modernismo «può classicizzarsi»<sup>4</sup>.

Riccardo Castellana volge la sua attenzione particolarmente al romanzo italiano tra il 1915 e il 1925 per dimostrare come esso rappresenti la sintesi ideale tra modernismo e realismo: la tesi di

---

<sup>1</sup> Carocci, Roma 2018.

<sup>2</sup> Liguori, Napoli 2012.

<sup>3</sup> E, ancor prima, Luperini: «Se vogliamo far ricorso al termine “modernismo”, possiamo utilizzarlo per definire l'età dello sperimentalismo primonovecentesco, caratterizzata, oltre che da movimenti d'avanguardia veri e propri, anche da quegli autori che, pur restando estranei a qualsiasi militanza avanguardistica, hanno tuttavia realizzato forme artistiche fortemente e talora radicalmente innovative (è questo il caso di Svevo, di Pirandello e in parte anche di Tozzi e di alcuni vociani)»; [R. Luperini, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. XIII].

<sup>4</sup> R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, (a cura di R. Luperini e M. Tortora), Liguori, Napoli 2012, p. 22.

fondo è che i più importanti autori del Novecento abbiano contratto dei debiti verso la poetica naturalista e verista, nonostante le note e numerose prese di distanza degli autori modernisti, alcuni dei quali fortemente critici e talvolta sprezzanti rispetto alle convenzioni narrative e retoriche di matrice positivista. D'altra parte, il dibattito sulla presunta continuità tra realismo e modernismo è tuttora aperto (e nell'ambito della narrativa italiana della prima metà del Novecento Luigi Pirandello è un esempio costantemente chiamato in causa dalla critica). Tra i primi a rilevare un'aria di continuità senz'altro Debenedetti:

L'arte moderna, definita decadente con una terminologia affrettata e imprecisa, riesce viceversa, quando ci riesce, a un realismo che tiene conto di tutta la realtà umana, nella quale esiste anche l'Altro o, come si dice con imprudente intenzione di condanna, l'irrazionale<sup>5</sup>.

Pierluigi Pellini nel volume *Naturalismo e Modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*<sup>6</sup> sa bene che ogni applicazione degli «ismi» è passibile di articolazione e salti al suo interno: ciò non può che valere anche per il modernismo, a cui di volta in volta si associano prefissi e suffissi sempre nuovi (pre, post, proto, neo, iper, *etc*). Certo, non tutte le forme della galassia modernista sono assimilate e assimilabili al naturalismo o al verismo *scripto sensu*; ma Pellini ha buon gioco nel convincerci che modalità sperimentate e messe a punto da alcuni dei maggiori autori naturalisti italiani e francesi di fine Ottocento hanno lasciato tracce importanti nel successivo sviluppo del modernismo europeo, inteso come tendenza culturale tipica di quegli scrittori che vivono il passaggio tra Ottocento e Novecento, fuori da movimenti o scuole unitarie<sup>7</sup>.

È quest'ultimo uno dei principali discrimini che corre tra modernisti e autori d'avanguardia:

[...] i modernisti si muovono in ordine sparso [...], gli autori d'avanguardia si riuniscono sistematicamente in gruppi, e si riconoscono in manifesti, riviste, collane editoriali.  
[...] I modernisti invece accedono al panorama singolarmente, e presuppongono una comunità nella quale inserirsi, sia pur apportando delle modifiche<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo nell'arte moderna* (1963), in *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti 1988, p. 75.

<sup>6</sup> Artemide, Roma 2016.

<sup>7</sup> Sulla necessità di introdurre la categoria critica di modernismo nel contesto letterario italiano Pierluigi Pellini si era già espresso più di un decennio fa: «sarebbe ora che si affermasse anche in Italia, come da tempo nei paesi anglosassoni, e recentemente anche in altre aree culturali, il concetto di modernismo [...]. A me pare ovvio che, alle esigenze di periodizzamento storico-letterario, parlare di modernismo per il migliore verismo, per Svevo, Pirandello e le avanguardie, farebbe un ottimo servizio. Anche perché permetterebbe di mandare in pensione l'improbabile e immensamente fortunata etichetta di "decadentismo" – uno strano "movimento" in cui trovano posto Fogazzaro e D'Annunzio accanto a Svevo e Pirandello»; [P. Pellini, *In una casa di vetro*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 58].

<sup>8</sup> M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011, p. 85.

Ma, come afferma Tortora, quel che distingue profondamente il modernismo dalle avanguardie storiche e dal futurismo è il rapporto con la tradizione:

[...] ciò che divide profondamente il movimento modernista dal futurismo e dalle altre avanguardie storiche è il rapporto con la tradizione. Pirandello, Svevo e Tozzi infatti, in maniera antitetica a Marinetti e ai suoi *sodales*, puntano a recuperare la lezione del romanzo ottocentesco, e in particolar modo di quello verista. [...] Insomma i modernisti avvertono che la costruzione del nuovo romanzo novecentesco può darsi solo legandosi alla più matura esperienza dell'Ottocento, che in Italia è appunto rappresentata da Verga<sup>9</sup>.

In questo senso è da intendersi l'espressione di «realismo modernista» coniata da Riccardo Castellana, che circoscrive la tendenza al modernismo agli anni 1915-'25:

[...] nella definizione che propongo il sostantivo va inteso in un'accezione rigorosamente 'debole' e allargata: non è al realismo come poetica storicamente determinata e deducibile dalle opere dei grandi romanzieri 'realisti' ottocenteschi (Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Verga) che intendo richiamarmi, bensì al realismo come imitazione seria e problematica della realtà quotidiana di persone ordinarie e comuni, compiuta non secondo i canoni e gli stereotipi della tradizione, ma al contrario mediante tecniche di straniamento, cioè di deautomatizzazione dei normali meccanismi percettivi<sup>10</sup>.

Il realismo è uno dei principi unificanti anche nella *Teoria del romanzo* di Guido Mazzoni, opera di impostazione soprattutto teorica, che però esibisce pure l'ambizioso obiettivo di ricostruire la genesi del romanzo moderno. Nel delineare la cosiddetta «transizione al modernismo», nel settimo capitolo del suo lavoro Mazzoni individua tre soglie simboliche caratterizzate da «rapporti dialettici, di continuità e di rottura»:

La transizione al modernismo comincia dunque nella seconda metà dell'Ottocento; nel 1890 la metamorfosi è già percepibile; intorno al 1910 i nuovi schemi diventano egemoni e il modernismo entra nella sua fase matura<sup>11</sup>.

I momenti salienti di questa dialettica sono riconoscibili attraverso un'analisi delle forme della narrazione: trame, personaggi e figura del narratore rappresentano, nella loro evoluzione, i tratti di quella «rottura», esiti ascrivibili a uno sviluppo che ha il suo seme alla fine dell'Ottocento<sup>12</sup>. Aldilà di singoli e specifici aspetti, il merito di questi studiosi è quello di aver rivolto l'attenzione su un nuovo modo di intendere la letteratura italiana del Novecento - così dispersiva e

---

<sup>9</sup> Ivi, pp. 86-87.

<sup>10</sup> R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», 1, 2010, p. 23. Nello stesso scritto Castellana individua anche i sei punti di distanza tra modernismo e futurismo (cfr. pp. 28-30).

<sup>11</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 292.

<sup>12</sup> Secondo Federico Bertoni gli scrittori modernisti «hanno ucciso la bestia nera del realismo (o del naturalismo) solo per farla risorgere in forma nuova» [F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 269].

frammentaria al suo interno – in un’ottica che evade da schemi provinciali per guardare verso un panorama europeo di cui certamente fa parte.

Tra i contributi più organici alla comprensione del fenomeno modernista in Italia in relazione al contesto socioculturale europeo vi è poi il recente lavoro di Mimmo Cangiano, autore di un’ampia monografia dal titolo *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*<sup>13</sup>. Come si evince dal sottotitolo, lo studio di Cangiano non è volto tanto alle manifestazioni letterarie e poetiche attraverso cui il modernismo italiano prende forma, quanto invece a indagare il tessuto storico, filosofico e culturale entro il quale operano quegli autori ormai considerati appartenenti all’alveo modernista italiano (Pirandello quindi, ma anche Papini, Palazzeschi, Soffici *etc.*). Lo spazio letterario diventa terreno di analisi volto alla comprensione di quelle riflessioni che gravitarono intorno a questioni filosofiche, sociali, estetiche e anche politiche nel primo Novecento, le cui origini sono da ricondurre alla «grande filosofia della crisi» degli ultimi decenni dell’Ottocento. Per questo motivo uno studio sul modernismo italiano, secondo Cangiano, deve tener conto dell’influenza che ha avuto il dibattito europeo e americano sugli intellettuali italiani che, a dispetto di un presunto isolamento nazionale, si interrogano anche su questioni teoriche legate al dibattito internazionale:

Tale approccio interpretativo ha reso possibile registrare la partecipazione degli intellettuali italiani ai dibattiti europei in corso, evidenziando come fossero perfettamente coscienti di essere parte di un confronto che superava i confini del Paese. La produzione culturale italiana del primo Novecento è posta alla confluenza di analisi sia filosofiche che storiche, e tale approccio interdisciplinare ha permesso non solo di indentificare la presenza in Italia delle tematiche correlate alla filosofia della crisi, ma anche di specificare la connessione fra l’ideologia modernista e alcune delle più importanti espressioni politico-culturali del tempo, come il nazionalismo, il populismo, il futurismo<sup>14</sup>.

Alla luce di queste premesse il saggio di Cangiano non si preoccupa tanto di guardare alle poetiche e alle soluzioni formali degli autori citati in volume, quanto, semmai, alla loro produzione giornalistica e saggistica osservata attraverso il filtro ideologico del modernismo:

Le tematiche moderniste non si limitano agli *eccezionali* Pirandello, Svevo, Gadda e Tozzi, ma sono diffuse nella maggior parte degli autori del periodo, sebbene, spesso, nelle forme dell’intervento saggistico invece che in quelle del prodotto artistico. La crisi modernista si presenta in primo luogo con i connotati di una crisi epistemologica riguardante la teoria della conoscenza<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Quodlibet Studio, Macerata 2018.

<sup>14</sup> Cangiano, Introduzione, p. 21.

<sup>15</sup> Ivi, p. 18.

Non dovrà dunque apparire fuori luogo la presenza, nel primo capitolo del lavoro, di un romanzo come *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello (1913), «il più importante romanzo modernista italiano»<sup>16</sup>. Nello sviluppo storico entro cui le vicende narrate si svolgono e sono determinate, che coincide con la nascita e la formazione dell'epoca post-risorgimentale, è insita secondo Cangiano la radice storica della coscienza modernista.

Nel suo romanzo “storico” Pirandello assume il “divenire” come principio regolatore, al pari di quanto già dichiarava nel saggio sull'*Umorismo*, che di questo movimento incessante rappresenta la «mimica formale»<sup>17</sup>:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, [...]. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo [...]. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini [...]. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente<sup>18</sup>.

I processi storici divengono allora, anch'essi, «composizioni ideali» verso cui l'umorista può attuare il diletto della scomposizione<sup>19</sup>. Il gruppo dei diversi personaggi che compone il romanzo porta avanti una battaglia personale ciascuno credendo in un proprio sistema politico-valoriale (Risorgimento, Unità, socialismo): un'unità politico-morale non è pensabile e ciò, per Cangiano, corrisponde a quel poliprospektivismo che è uno dei principali caratteri della tendenza modernista:

Le movenze tipiche del romanzo storico soggiacciono a una compiuta egemonia dell'ideologia modernista, dove il diritto al “punto di vista” del personaggio svaluta i valori collettivi e apre al relativismo, introducendo nell'assenza di coesione il germe dell'*insignificante* che distrugge ogni possibile nucleo simbolico e lascia l'individuo a significare esclusivamente se stesso<sup>20</sup>.

È lo stesso relativismo che soggiace e impedisce una sistematizzazione organica e uniforme del concetto di modernismo: l'opera di Cangiano, con la sua complessa articolazione e la pluralità

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 22.

<sup>17</sup> «Di tale movimento [quello del “divenire”, *NdR*] l'*Umorismo* di Pirandello è una delle più articolate descrizioni; ne è, si può dire, la sua mimica formale, in quanto introiezione, nella teoria, di quella componente di movimento continuo in cui la crisi filosofica si esplica. Il bersaglio privilegiato del testo è infatti l'immobilizzazione, il feticcio del *dato* che vorrebbe spacciarsi per realtà e, dietro il quale, la concezione umoristica punta a individuare un'altra forma di realtà, mutevole e in divenire, che la nuova arte ha ora il compito di rappresentare [...]»; [Ivi, p. 36 e sgg.].

<sup>18</sup> L. Pirandello, *L'Umorismo*, in *L'Umorismo e altri saggi*, E. Ghidetti (a cura di), Giunti, Firenze 1994, pp. 139-144.

<sup>19</sup> Ivi, p. 145.

<sup>20</sup> M. Cangiano, op. cit., p. 52.

delle esperienze artistiche prese in analisi, è un tentativo di valorizzare gli aspetti individualistici e perfino atomistici dell'ideologia modernista.

Il presente lavoro si inserisce in questo dibattito e utilizzerà molti dei suggerimenti teorici che da esso provengono; faccio mia la perentoria affermazione di Luperini: il modernismo italiano esiste, e non sarà dunque più il caso di lavorare per ipotesi intorno a questo. La ricerca che segue mirerà invece a indagare un nuovo e poco esplorato aspetto, soffermandosi sulla vena comica – o umoristica se si preferisce – che corre lungo il modernismo.

## II. *Il comico nella letteratura italiana del primo Novecento*

Nel Novecento le riflessioni intorno al tema del comico in letteratura sono numerose, e finalmente giungono a una più compiuta sistemazione teorica e programmatica<sup>21</sup>. Nel 1974 Giulio Ferroni pubblica *Il comico nelle teorie contemporanee*<sup>22</sup>, presentando le teorie più significative del secolo senza però avere la pretesa di fornire una definizione ultima sul tema. Il primo capitolo si intitola *Il meccanico e la «vita»: Bergson e Pirandello*.

Il saggio *Le rire. Essai sur la signification du comique* di Henri Bergson aveva visto la luce nel 1900 inaugurando una considerazione di tipo sociale del problema del comico. Il filosofo parte da tre osservazioni preliminari:

- «Non v'è nulla di comico al di fuori di ciò che è propriamente *umano*»:

Un paesaggio potrà essere bello, grazioso, sublime, insignificante o brutto; non sarà mai ridicolo. [...] Io mi domando come mai su un fatto, sì importante nella sua semplicità, non si sia più a lungo indugiata l'attenzione dei filosofi. Parecchi hanno definito l'uomo «un animale che sa ridere»; avrebbero potuto definirlo un animale che «fa» ridere, giacché se qualche altro animale o qualche altro oggetto inanimato vi perviene, è sempre per una rassomiglianza con l'uomo, per l'impronta che l'uomo vi imprime o l'uso che ne fa<sup>23</sup>;

- il comico implica una qualche forma di insensibilità, avvertendo che il più grande nemico del riso è l'emozione. Il filosofo, pertanto, preferisce la commedia rispetto al dramma, che invece implica immedesimazione e *pathos*. Il comico presuppone «un'anestesia momentanea del cuore»;

---

<sup>21</sup> Nel Novecento proliferano gli studi sul comico e sul riso anche grazie all'interesse sul tema di nuove discipline moderne (come la psicologia per esempio), ma c'è da ricordare però che il «il tempo del riso» era stato prefigurato anche da Baudelaire nella metà dell'Ottocento, nel testo *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche* [in Baudelaire, *Scritti sull'arte*, trad. di G. Guglielmi, E. Raimondi, Torino 1981].

<sup>22</sup> Bulzoni, Roma 1974.

<sup>23</sup> H. Bergson, *Il riso, saggio sul significato del comico*, Laterza, Bari 2018, p. 6.

- il comico si sviluppa nell'ambito di una coscienza comune: Bergson considera il riso un fatto sociale poiché esso assolve una funzione sociale. Questa considerazione si riconduce alla formula della meccanizzazione della vita:

*Le attitudini, i gesti, i movimenti del corpo umano sono risibili esattamente nella misura in cui esso corpo ci fa pensare a un semplice meccanismo.*

[...]

Sarà dunque risibile ogni immagine che ci suggerisca l'idea d'una società che si camuffa, per così dire, d'una mascherata sociale<sup>24</sup>.

Tuttavia, tale condizione non è sufficiente, da sola, a scatenare il riso:

Perché sorga il riso, non basta che la vita si irrigidisca, assumendo un andamento meccanico e iterativo. Questo deve verificarsi, ma prima occorre instaurare il nesso della finzione. La meccanizzazione della vita al di fuori della finzione genera angoscia, proprio come genera angoscia la morte, il corpo umano realmente inanimato. [...] il riso serve invece proprio a fuggire sul nascere questa angoscia. L'inerzia deve essere soltanto rappresentata, messa in scena. In breve, la meccanizzazione della vita non deve essere un fatto, ma solo un'idea per l'immaginazione<sup>25</sup>.

Qualche anno dopo Luigi Pirandello pubblica il saggio sull'*Umorismo* (1908): è il momento, secondo Donnarumma, in cui «il modernismo italiano trova l'atto di nascita della sua presa di coscienza»<sup>26</sup>.

Nella prima parte Pirandello ripercorre le numerose concezioni che dell'umorismo sono state avanzate nel corso di secoli e culture diverse; nella seconda espone la sua personale riflessione definendone essenza, caratteri e materia. Il sentimento del contrario, scaturito dalla dialettica dello sdoppiamento tra corpo e ombra, è:

[...] provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora si allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura.

È nel sentimento che si annida la differenza tra umorismo e ironia. Pirandello ricorre al celeberrimo esempio della vecchia imbellettata per spiegare questo distacco: la vista di un'anziana signora dai capelli unti ed eccessivamente truccata risulta essere comica perché chi osserva avverte una devianza rispetto alla normalità; è l'avvertimento del contrario appunto, che suscita la comicità. Ma andando a fondo, interrogandoci tanto da riflettere sul perché la signora

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 17, p. 24.

<sup>25</sup> A. Civita, *Teorie del comico*, edizione digitale per "Spazio filosofico", 2004, pp. 14-15.

<sup>26</sup> R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, p. 15.

si concia a quel modo, saremo colti da un nuovo sentimento, quello del contrario. Pirandello lo chiama umorismo<sup>27</sup>.

L'elaborazione del concetto di umorismo da parte di Pirandello segue di pochi anni un saggio monumentale di inizi Novecento che non si poteva ignorare allora come oggi nell'ambito di un discorso sulle teorie comiche, quello di Benedetto Croce sull'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* del 1902. Dal punto di vista filosofico, Croce afferma l'inesistenza dei generi letterari, che invece sarebbero creati dal soggetto che li fruisce e, dunque, avrebbero soltanto una funzione pratica (cfr. Giovanni Invitto, *Su Croce, Bergson e Pirandello. A proposito della fenomenologia del comico*). Ne deriva che anche il comico, e l'umoristico, sono definizioni astratte senza alcuna pretesa di validità:

Il comico è stato definito come il dispiacere destato dalla percezione di una stortura e seguito subito da un maggior piacere derivante dal rilasciarsi delle nostre forze psichiche, che erano tese nell'aspettazione di qualcosa che si prevedeva importante<sup>28</sup>.

Contro le definizioni e le costruzioni categoriali di Croce si installerà la critica pirandelliana:

L'umorismo non c'è; ci sono scrittori umoristi. Il comico non c'è; ci sono scrittori comici. Benissimo! E se un tale, sbagliando afferma che un tale scrittore umorista è un comico, come farò io a chiarirgli lo sbaglio, a dimostrarli che è un umorista e non un comico? [...] Io gli pongo innanzi questo quesito, e gli domando come potrebbe egli dimostrare, per esempio, all'Arcoleo, il quale afferma che il personaggio di don Abbondio è comico, che invece no, quel personaggio è umoristico, se non avesse ben chiaro in mente che cosa sia e cosa debba intendersi per umorismo<sup>29</sup>.

Ovvero, come ha ribadito la critica pirandelliana:

[...] quel che vale mettere in risalto prima di ogni altra cosa è la genesi di questa definizione, che non è intellettualistica ma sentimentale: la teoria pirandelliana cioè non consiste in una mera generalizzazione ideologica, concettuale o critica, ma affonda le sue radici nell'indole stessa dell'uomo e dell'artista<sup>30</sup>.

Tra i due scritti di Bergson e Pirandello però Freud aveva pubblicato nel 1905 *Il motto di spirito e i suoi rapporti con l'inconscio*. Suddivisa in tre parti (analitica, sintetica, teorica), l'esposizione dello

---

<sup>27</sup> «si potrebbe affermare che la coscienza umoristica vuole riprendere e quasi mimare la mobilità e l'imprevedibilità della vita, assumerne la prospettiva fluida e contraddittoria e così scavalcare l'irrigidimento delle forme»; [cfr. R. Luperini, *Pirandello*, Laterza, Roma 2014, p. 51].

<sup>28</sup> B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, a c. di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, p. 116.

<sup>29</sup> L. Pirandello, *L'Umorismo*, introduzione di S. Guglielmino, Mondadori, Milano 1986, p. 133.

<sup>30</sup> A. Illiano, *Momenti e problemi di critica pirandelliana: "L'Umorismo"*, *Pirandello e Croce, Pirandello e Tilgber*, in PMLA, vol. 83, n. 1, p. 135, pubblicato da Modern Language Association [https://www.jstor.org/stable/126124].

psicanalista si prefiggeva di individuare l'origine edonistica scaturita dall'umorismo, accostando il meccanismo mentale che è all'origine del motto di spirito a quello degli altri processi psichici e rendendogli la giusta dignità.

Nell'Introduzione alla prima parte del suo saggio, Freud cita Theodor Lipps e il suo *Komik und Humor* (1898)<sup>31</sup>, ammettendo apertamente di essersi ispirato a lui per la sua riflessione sui motti di spirito. Oltre passa a elencare, raffrontandole, alcune tra le definizioni più comuni che scrittori e filosofi hanno elaborato sui motti di spirito, da Vischer a Kant allo stesso Lipps, senza tuttavia rintracciare una profonda connessione che le renda omogenee. Quindi inizia a indagare quali possano essere le *tecniche* che danno luogo a un motto di spirito, prima fra tutte quella della «condensazione» linguistica, ordine diverso delle parole o lieve modificazione di termini simili, doppi sensi *etc.* Freud passa in rassegna una serie di esilaranti battute dell'epoca imbastendo una prima classificazione sull'origine semantica dei motti di spirito: la condensazione (la categoria più vasta), l'impiego del medesimo materiale e il doppio senso. L'aspetto comune delle tre tecniche principali è la «tendenza al risparmio» delle parole. Questa tendenza non è tuttavia necessaria e sufficiente affinché si compia un motto di spirito, e in ogni caso non indica il modo in cui il piacere ne scaturisce; per questo, Freud prosegue la sua indagine alla ricerca di risposte più esaurienti.

Proponendo ancora una ricca serie di esempi, Freud giunge ad affermare che «il meccanismo del motto di spirito si serve delle deviazioni dal modo di pensare normale – dello spostamento e dell'assurdità – come di metodi tecnici per la creazione di una forma espressiva spiritosa»<sup>32</sup>. Freud individua ancora molti altri processi che entrano in gioco nella costruzione dei motti di spirito, come l'unificazione, evidente soprattutto nella *risposta arguta* e la *rappresentazione per opposti*<sup>33</sup>, che può combinarsi con lo spostamento per un risultato ancora più efficace. Insieme all'allusione e alla similitudine, queste tecniche rientrano nella più generica classe dei motti di spirito concettuali (distinti da quelli *verbali*), ottenuti attraverso *rappresentazione indiretta*. Nonostante il sistematico esemplificare e le classificazioni proposte, l'autore è consapevole che la sola tecnica non è sufficiente a determinare un motto spiritoso, sebbene sia necessaria. Così, prosegue la sua ricerca con l'intenzione di dimostrare «l'accordo tra i metodi del meccanismo del motto di spirito e quelli del meccanismo dei sogni»<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> T. Lipps, *Komik und Humor*, Voss, Hamurg 1898;

<sup>32</sup> S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, trad. di Pietro L. Segre, Newton Compton Editori, Roma 2018, p. 77.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 86-88.

<sup>34</sup> Ivi, p. 108.

Nel terzo capitolo della prima parte Freud indaga sugli *scopi* del motto di spirito, distinguendo *in primis* tra motti tendenziosi e non tendenziosi, questi ultimi da lui definiti «innocenti». Classifica quindi i motti tendenziosi attraverso una ulteriore distinzione legata allo scopo: possono essere *ostili* quelli che rispondono a un'intenzione satirica, aggressiva o di difesa, oppure *osceci* (di denudazione). È bene precisare che le tecniche del motto di spirito (definite nella parte prima) non hanno necessariamente una relazione diretta con gli scopi che esso vuol raggiungere. Se questo è vero, Freud conclude la parte analitica sui motti di spirito con un interrogativo: qual è il tratto comune tra tecniche e scopi da cui hanno origine piaceri diversi?

Per comprenderlo dobbiamo anzitutto cambiare punto di vista: al cospetto di un motto di spirito ci soffermiamo spesso a osservare gli effetti che provoca sulla persona che ascolta, quasi mai sul soggetto che lo ha prodotto ed espresso. Nel descrivere questo rapporto, Freud distingue tre soggetti: una prima persona che produce il motto, una persona – oggetto della quale si ride e infine una terza, l'ascoltatore. Nel cogliere l'approvazione nel riso della terza, anche la prima persona ne trarrà vantaggio, ossia piacere:

Cominciamo ad intravedere che la tecnica del motto di spirito è determinata generalmente da due tipi di scopi – quelli che rendono possibile la costruzione del motto di spirito nella prima persona e quelli che si prefiggono di garantire al motto di spirito il maggior effetto piacevole possibile sulla terza persona [...]. Un motto di spirito è, dunque, un briccone che serve allo stesso tempo due padroni<sup>35</sup>.

Dunque, nel motto di spirito è insita una doppia natura; ciò che allo psicologo interessa maggiormente non è tanto definire cosa sia un motto di spirito ma quanto esso sia importante per l'Io. È per questa ragione che dedica un'ampia sezione alla relazione che esso instaura con l'inconscio e il sogno. Anche il motto di spirito infatti consisterebbe in una elaborazione inconscia di un pensiero preconcio, per poi divenire un lavoro di *traduzione*: sintetizzo queste riflessioni perché è importante comprendere la funzione sociale che Freud attribuisce alla comicità, al pari di altri meccanismi quali la comunicazione e l'interpretazione dei sogni.

L'umorismo ha per Freud una funzione liberatoria allo stesso modo della comicità e del motto di spirito, ma rispetto a questi possiede in più qualcosa di nobilitante e grandioso. È nobilitante perché permette, come altri meccanismi della psiche umana, di liberarsi della possibilità di soffrire; è grandioso perché determinante nel trionfo narcisistico dell'Io e della sua invulnerabilità.

---

<sup>35</sup> Ivi, pp. 181-182.

Il «postulato» per il quale la letteratura rappresenta una fedele testimonianza del passato e il ripresentarsi del represso è accolto, com'è noto, da Francesco Orlando, che applica in chiave retorica le teorie freudiane nella sua personale riflessione critica nell'analisi del testo letterario, privilegiando tra gli altri il saggio sul *Motto di spirito*<sup>36</sup>. Orlando non strumentalizza Freud per individuare i riflessi biografici dell'autore nelle storie che leggiamo, né per scovare risvolti psicologici o simbolici, ma riversa nel campo letterario la lezione freudiana coniugandola a contenuti semiologici e retorici, disinteressandosi a qualsiasi rimando alla figura autoriale. Nell'accettare un'idea di letteratura come espressione del ritorno del represso, si dovrà indagare allora su come essa trasgredisca una serie di imperativi, tra cui quello *razionale*. Sono esempi di trasgressioni all'imperativo del razionale gli errori linguistici, i *lapsus etc.* Nei motti di spirito invece, quelle trasgressioni a un imperativo di tipo *razionale* che solitamente sono funzionali a un ritorno del represso/rimosso, sono semplicemente fini a se stesse, dunque per Orlando non posseggono un vero e proprio valore comunicativo.

Il *Controdolore* è un manifesto futurista pubblicato nel 1913<sup>37</sup>. Palazzeschi esorta a scoprire il dolore nel riso:

maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo<sup>38</sup>.

Col tono dell'invettiva e il tipico gusto per lo slogan di stampo futurista, il manifesto contiene il germe di una riflessione sul comico che l'autore metterà a punto nei suoi successivi romanzi (*Le sorelle Materassi*, 1934, ma anche il *Palio dei buffi*, 1937)<sup>39</sup>. Il riso è infatti per Palazzeschi la massima virtù in grado di avvicinare l'uomo a Dio, la «sola facoltà divina dell'essere umano»:

---

<sup>36</sup> La trilogia di Orlando ispirata agli scritti di Freud è pubblicata da Einaudi e comprende: *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo* (1990); *Per una teoria freudiana della letteratura* (1992) e *Illuminismo e retorica* (1982).

<sup>37</sup> Barilli nel confronto tra Pirandello e Palazzeschi individua una fase analitica per il primo (alleato del teatro tradizionale) e un'azione sintetica per il secondo: «Comico come «prima valvola di sfogo di quelle pulsioni erotiche, libidiche che il *bon ton* impone usualmente di censurare»». [R. Barilli, *Il comico da Pirandello a Palazzeschi*, in AA. VV. *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Donzelli editore, p. 301].

<sup>38</sup> A. Palazzeschi, *Il controdolore*, in L. De Maria (a cura di), *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano 1973, cit. p. 132.

<sup>39</sup> Come osserva Marco Marchi in *Palazzeschi, Teresa e Carolina*: «Sullo sfondo di scenari europei storicamente e culturalmente solidali, a partire dagli anni Venti Palazzeschi partecipa di una generale restaurazione dei valori, opera una sua conversione letteraria [...] che si specifica nel progressivo allontanamento dalle inquietanti, criptografiche e beffarde forme sovvertitrici del suo sperimentalistico esercizio artistico giovanile, a vantaggio di più pacificanti, inteneriti e nostalgici approdi a una lettura di tipo leopoldino». [in M. Marchi, *Per Palazzeschi*, Le Lettere, Firenze 2013, pp. 118 – 119].

La nostra terra non è dunque che uno di questi suoi [di Dio, *NdR*] tanti giocattoli fatto precisamente così: un campo diviso da una fittissima macchia di marruche, spini, pruni, pungiglioni. A posto l'uomo da un lato dicendo ad esso: attraversala, là e la gioia, è il largo, la vita degli eletti, vivrai con pochi coraggiosi che come te l'attraverseranno. Riderai dei poltroni, dei paurosi, dei caduti, dei vili, dei vinti. [...] L'uomo che attraverserà coraggiosamente il dolore umano godrà dello spettacolo divino del suo Dio. Egli si farà simile a lui, attraversando questo purgatorio di spine ch'egli gli à imposto per godere primo lui e comunicare la stessa gioia ai suoi dilette, egli, corpo umano, ma perfettissimo, che non à nulla sulle sue membra di gioia una sola cicatrice di dolore<sup>40</sup>.

L'uomo allora dev'essere educato al riso fin dall'infanzia, imparando a ridere dei buffi (reclutando maestri gobbi o zoppi, per facilitarli) e delle sciagure, perché soltanto in tal modo potranno realizzare quel «patrimonio della felicità» insito nella natura umana.

Palazzeschi invita allora a distruggere il «fantasma romantico» rendendo ridicoli i contenuti ossessionanti e dolorosi con l'intento di «guarire le razze latine», così come indicano perentoriamente le conclusioni del Manifesto.

### III. *Modernismo e umorismo*

Alberto Godioli, in *Laughter from Realism to Modernism: Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi and Gadda*, documenta la presenza tematica del riso nella narrativa modernista italiana attribuendole una proprietà transitiva: se il riso è presente nei grandi classici del romanzo realista europeo del XIX secolo, in Balzac, Hugo o Dostoevskij, allora lo è anche nei modernisti di casa nostra, per i quali gli autori sopracitati rappresentano interlocutori prediletti. Il dispositivo ironico (che spesso coincide o provoca effetti grotteschi o perturbanti) messo in atto dai narratori modernisti italiani può essere innescato dal contrasto tra la realtà e la sua rappresentazione deformata. Il riso tematizzato dai realisti di fine '800 potrebbe aver gettato il seme nel campo della narrativa novecentesca, tuttavia gli esiti sembrerebbero divergere: «mentre nel primo [nel realismo ottocentesco, *NdR*] il riso muove dalla stigmatizzazione di ciò che non si conforma alle norme della società borghese, nel secondo [nel modernismo, *NdR*] è il riso dell'autore, che reagisce alla violenza insita nella vita sociale, a prevalere»<sup>41</sup>. Godioli adotta un punto di vista comparativo «di lunga durata» che mette in luce continuità e divergenze nella linea che idealmente unisce realismo ottocentesco e modernismo. Nella Premessa a *Splendeurs et misères des courtisanes* di Balzac (1844) si legge: «L'appiattimento, il livellamento dei nostri costumi cresce

---

<sup>40</sup> A. Palazzeschi, *Il contro dolore*, p. 130.

<sup>41</sup> A. Godioli, *Laughter from Realism to Modernism. Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi and Gadda*, Legenda, Oxford 2015.

di giorno in giorno»: il progresso sociale della moderna cultura borghese aveva portato a una generale e diffusa omologazione, in virtù della quale tutto ciò che in diversa maniera si discostava dalla norma collettiva appariva come buffo e derisibile, riflesso di eccentricità e anomalia. I buffi divengono oggetto di scherno accanito da parte dei narratori: in Balzac come detto, ma anche in Flaubert e nell'immagine ridicolizzata che offre di Charles Bovary o in Dostoevskij: «quella cosa stupidissima, quel capriccio, può davvero essere la cosa più vantaggiosa [...], giacché comunque vada ci conserverà quello che abbiamo di più importante e di più caro, ovverosia la nostra personalità e la nostra individualità»<sup>42</sup>. Che Dostoevskij sia tra i modelli preferiti di Pirandello non è una novità, e Godioli lo sottolinea attraverso vari esempi: tra tanti, nella versione del 1920 del saggio sull'*Umorismo* vi è un esplicito riferimento al Marmeladov di *Delitto e castigo* («oh! Signore, forse, come gli altri, voi stimate *ridicolo* tutto questo; [...] ma per me non è ridicolo, perché io *sento* tutto ciò», *Um.*, 912).

Su questo aspetto è intervenuto anche Valentino Baldi in un saggio dal titolo *Regime metaforico e rappresentazione caricaturale nella narrativa di Pirandello, Svevo, Tozzzi e Gadda*<sup>43</sup>. Lo studioso analizza alcuni ritratti di personaggi «deformati» tra i maggiori narratori del romanzo primonovecentesco e, dunque, modernisti. Per Pirandello Baldi sceglie a titolo esemplificativo il racconto *La tartaruga*, la stessa presa ad esempio da Godioli per dimostrare come lo sguardo dell'autore agrigentino fosse spesso rivolto a Dostoevskij. Non è un caso che *L'idiota* e *Delitto e castigo* siano sistematicamente chiamati in causa: già Debenedetti nel *Romanzo del Novecento* ne individuava l'origine per quella che poi definì «l'invasione dei brutti» nel romanzo *moderno*:

Se si volessero fissare delle date per quegli inizi del romanzo moderno e del concomitante imbruttirsi, alterarsi dell'armonia fisica dei personaggi, bisognerebbe risalire a Dostoevskij, che rappresenta la prima obiezione alla narrativa naturalista<sup>44</sup>.

Se è vero, come afferma Donnarumma, che «per i modernisti la verità va detta o almeno allusa nelle finzioni e nell'alterità della lingua e della letteratura, senza l'illusione di un suo accesso diretto. La loro è, in questo senso, una poetica della mediazione: fra istanze soggettive e un patrimonio collettivo che trascende l'individuo, fra bisogno di senso, e denuncia dell'insensatezza, fra consapevolezza dell'artificio e ricerca del vero»<sup>45</sup>, a quali verità potranno mai alludere certe rappresentazioni caricaturali?

---

<sup>42</sup> F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, a cura di Igor Sibaldi, Mondadori, Milano 1989, p. 35.

<sup>43</sup> In «Allegoria», XXVIII, 73, gennaio-giugno 2016.

<sup>44</sup> G. Debenedetti, op. cit., p. 441.

<sup>45</sup> R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, p. 11.

Prima di tentare una risposta, è necessario sottendere un aspetto ovvio ma imprescindibile: le tendenze culturali non possono essere slegate dai contesti sociali e politici nei quali vedono la luce. Se gli scrittori di fine Ottocento ai quali si è fatto riferimento denunciavano attraverso le loro narrazioni quel diffuso appiattimento del valore soggettivo in una società sempre più alienante, non possiamo trascurare il fatto che gli autori del Novecento si trovano nel mezzo di stravolgimenti ancora più forti. Il disagio, il disadattamento e il senso di estraneità tematizzati nei loro scritti sono il riflesso dei cambiamenti sociali e culturali in corso (si pensi al tema della meccanicizzazione della vita, tra i tanti). La crisi del pensiero positivista messa in crisi dalla teoria della relatività, dalla scoperta dell'inconscio e della psicanalisi, la nuova industrializzazione che aveva posto la macchina al centro dei processi di produzione, e ancora l'urbanizzazione e l'esperienza della Prima guerra mondiale e molti altri fattori avevano causato una rivoluzione epistemologica tale da determinare l'avvento di un nuovo paradigma culturale di cui l'espressione artistica non può non risentirne. Se per il modernismo non si può parlare di movimento o scuola, è innegabile tuttavia che gli autori che a pieno titolo vi si riconducono si riferiscono a un medesimo orizzonte culturale.

I segni di questa transizione dovevano essere evidenti se già negli anni Trenta e Quaranta del Novecento Debenedetti nei suoi scritti critici ne evidenziava i risvolti formali e le novità tematiche:

Nei suoi scritti su Pirandello, Svevo, Tozzi, Proust, Joyce Debenedetti ci ha fornito alcune delle principali categorie critiche capaci di capire, descrivere e rappresentare il modernismo, non solo italiano: l'opera da farsi, lo sciopero dei personaggi, la fine del personaggio-uomo, il parallelo fra la fisica dei quanti e del calcolo delle probabilità da un lato e la nuova visione del mondo del romanzo europeo primonovecentesco dall'altro, il trionfo dei brutti, il bisogno di destino, l'impossibilità di spiegare la realtà, le epifanie e le intermittenze del cuore, il romanzo come susseguirsi di esplosioni, anzi il romanzo come esplosione di esplosioni....<sup>46</sup>

Il bisogno di verità e la sua incessante ricerca da parte degli autori modernisti allora non corre più lungo monumentali narrazioni in cui senso individuale e senso collettivo coincidono in una medesima sfera di senso, attraverso una filo temporale lineare, ma bisognerà scorgerlo nell'apparente inutilità di un'esistenza priva di qualsiasi pretesa universalizzante. L'autore non si preoccupa più di dover tramandare verità assolute attraverso storie esemplari intorno a personaggi altrettanto esemplari, perché egli sa che non è in grado di farlo: nei tentativi che pure mette in atto incappa in situazioni singolari e paradossali, in ragionamenti ad alto tasso di

---

<sup>46</sup> R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, (op. cit.), pp. 9-10.

cerebralità che occupano diverse pagine, rimanendo ingarbugliato o trovando soluzioni solo apparentemente soddisfacenti. In questo quadro, l'umorismo con i suoi corollari occupa un posto di rilievo sul piano figurale. Tra i tanti strambi personaggi che popolano la narrativa modernista italiana, basterà guardare a Mattia Pascal e alle innumerevoli maschere delle novelle pirandelliane, ma anche a Zeno Cosini per rendercene conto. Vittime o arbitri dei loro intricati destini, tessono e disfano continuamente le fila delle vicende che vivono per volgerle a loro favore, per lasciar scorgere dei significati veritieri e per convincere i lettori della loro onestà. A sostenerli spesso è un narratore omodiegetico, lontano dall'onniscienza e destinato anch'egli – come il lettore – a una conoscenza imprecisa e parziale della verità<sup>47</sup>. Intreccio disarticolato, abolizione del nesso causa – effetto a favore di una temporalità discontinua e frammentaria, primo piano sull'interiorità dell'Io che sfocia spesso in psicopatologia, e ancora sdoppiamento della sua identità (manifesta in Mattia Pascal, latente in altri personaggi) costruiscono l'impianto del romanzo modernista italiano. Il romanziere non abbandona quella ricerca di verità di cui abbiamo già parlato, ma la persegue giocando con meccanismi insoliti: svelando le contraddizioni del reale senza risolverle, lascia scorgere la *vita* intrappolata nella *forma* del mondo illusorio che l'uomo ha costruito. Una delle armi che ha per raggiungere questi obiettivi è l'umorismo:

L'umorismo evade da queste limitazioni rassicuranti, e diventa perciò la forma di un'incertezza radicale. Ciò che esso pratica è una tenace distruzione dell'uomo, una violenza feroce e inquieta contro l'arte stessa<sup>48</sup>.

Nel commentare l'umorismo pirandelliano Donnarumma svela il lato ingannevole di una coerenza solo apparente: il sentimento dell'umorista altro non è che una maschera che egli indossa per un duplice scopo di persuasione: da una parte verso il lettore, per convincerlo di quel *no sense* esistenziale sapientemente celato dal riso, dall'altra verso se stesso, a suggello del proprio operato artistico. Donnarumma registra uno scarto contraddittorio tra le dichiarazioni teoriche contenute nel saggio del 1908 e le storie narrate da Pirandello nelle sue novelle, come se in questa sede l'autore stentasse a rappresentare in forma artistica la sua elaborazione teorica,

---

<sup>47</sup> Per questo aspetto si rinvia a Tortora: «In tutti questi casi il lettore si trova di fronte ad una verità oggettiva, perché basata su dati reali, ma sempre parziale e mancante di qualche elemento, oltre che anche soggettiva, perché mediata (riferita) da un narratore coinvolto in prima persona». [M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», XXIII, gennaio – giugno 2011, p. 90].

<sup>48</sup> R. Donnarumma, *Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi* [in AA. VV., *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, a cura di E. Zinato, Associazione Sigismondo Malatesta, 18, Pacini, Pisa 2015, p. 174].

dimostrando al contrario crudeltà e derisione senza nutrire alcun «sentimento» per i suoi personaggi:

Ciò che importa non è trovare nelle *Novelle per un anno* forme di riso diverse da quelle teorizzate nell'*Umorismo*; piuttosto, segnalare che nei racconti il «sentimento del contrario» non opera davvero, la cattiveria fa il suo corso, il nichilismo è a un passo<sup>49</sup>.

È d'altra parte lo stesso tentativo di mediazione di cui Donnarumma già parlava in termini generali a proposito della poetica modernista<sup>50</sup> e cui abbiamo accennato: la crisi della rappresentazione, l'inconciliabilità che caratterizza intenti ed esiti, la scrittura come tentativo estremo cui affidare verità parziali e lacunose e come registro dell'individualismo e della protesta dell'io contro il Mondo, rendono la forma umoristica parte integrante – e avvincente – della narrativa modernista.

#### IV. Montale narratore modernista

Il quarto libro di Montale, *Satura*, edito da Mondadori nel 1971, raccoglie poesie scritte a partire dal 1964, e com'è noto segna una svolta decisiva in chiave saggistica-narrativa rispetto ai primi tre libri. Si può parlare poi di un quinto Montale: dopo quello di *Ossi di seppia*, delle *Occasioni*, de *La Bufera e altro* e di *Satura*, abbiamo i due *Diari: Diario del '71 e del '72* (1973) e *Quaderno di quattro anni* (1977). Nel frattempo Montale aveva ricevuto il premio Nobel per la letteratura nel 1975 e per l'occasione aveva tenuto un discorso, *È ancora possibile la poesia?*, nodo cruciale per la definizione della sua poetica.

Tra il 1946 e il 1950 l'autore genovese si era dedicato alla stesura di una serie di racconti brevi per la terza pagina del «Corriere della Sera» e del «Corriere d'Informazione», poi pubblicati nel 1956 da Neri Pozza sotto il titolo *Farfalla di Dinard*<sup>51</sup>, titolo omonimo della prosa ultima del titolo, ambientata nella cittadina francese di Dinard. La raccolta verrà poi ristampata da Mondadori nel 1960, nel '61, nel '69 e ancora nel '73 con una copiosa integrazione di racconti. Il secondo libro di prose dopo *Farfalla di Dinard*, *Fuori di casa*, copre il lungo silenzio poetico che intercorre tra *La bufera* e *Satura*. Raccoglie scritti di viaggio che risalgono agli anni dal 1946

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 187.

<sup>50</sup> Cfr. *Gadda modernista*, op. cit., p. 11 e sgg.

<sup>51</sup> Nel 1962 De Robertis commentava così la prima edizione di *FD*: «Il finissimo Neri Pozza pubblicava, quattr'anni or sono, «in occasione del Natale 1956», un'edizione non venale d'un prezioso libretto di Montale: *Farfalla di Dinard*, impressa «su carta di Maslianico della Burgo, in 450 esemplari numerati con cifre arabe dal 3 al 452, destinata in omaggio agli amici dell'autore e dell'editore»: e il dono toccò in sorte anche a me (n. 292). [G. De Robertis, *La «Farfalla di Dinard»*, in *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze 1962, pp. 316-321, cit. p. 316].

al 1964 poi pubblicati in volume nel '69, ma anche nuovi spunti di riflessione rielaborati in seguito, in forma poetica, proprio in *Satura*. Si tratta di un vero e proprio diario di esperienze di vita composto da servizi giornalistici, appunti, ritratti e racconti minimi. Dalle natie Cinque Terre ai paesi europei, il paesaggio di riferimento si estende fino al Medio Oriente.

La raccolta degli scritti in prosa di *Auto da fé* fu pubblicata nel 1966 da *Il Saggiatore*, ma prima di confluire nel volume i racconti erano apparsi precedentemente anch'essi su giornali e riviste; si compone di 85 scritti che risalgono al 1925<sup>52</sup>.

A livello cronologico, volendosi attenere alla proposta di periodizzamento del modernismo italiano più accreditata (la linea Luperini-Tortora, sostanzialmente), buona parte degli scritti in prosa di Montale - fatta eccezione per alcuni contenuti in *Auto da fé* risalenti al 1925 - sembrano fuoriuscire da quei limiti individuati tra il 1904 (anno di pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal*) e il 1929. E tuttavia, travalicando i limiti cronologici che, naturalmente, sono necessari come orizzonte di riferimento ma non possono essere assunti come assoluti quando si parla di esperienze letterarie, «il modernismo è destinato a continuare sotterraneamente e saltuariamente anche nella seconda metà del secolo e precisamente nella cosiddetta tradizione del moderno che comprende nella poesia il Montale della *Bufera* [...]»<sup>53</sup>. Riservandomi di trattare altrove il rapporto tra la poesia e la prosa montaliane, quel che interessa è che il modernismo montaliano (già ampiamente documentato da diversi studiosi)<sup>54</sup> non si esaurisce nell'arco cronologico che abbraccia le due prime raccolte poetiche (*Ossi e Occasioni*, quest'ultima più significativamente ricca di *tópoi* modernisti), ma permane nel substrato della sua scrittura narrativa, seppur con intonazioni diverse. E non solo perché Montale si forma, da giovane, in

---

<sup>52</sup> «Un auto da fé (atto di fede o meglio «della fede») è per me la presente raccolta di scritti pubblicati in due tempi diversi e separati da un lungo intervallo. Naturalmente, il tempo cronologico non sempre coincide col tempo psicologico. E così è potuto accadere che un saggio del '56 sia entrato nella prima parte; mentre restano in una collocazione intermedia, e hanno funzione di cerniera, pochi brani del '46 - '47. E quanto al titolo: se il lettore volesse intenderlo nell'accezione più nota, sappia che io sono d'accordo con lui perché licenziando queste cronache ho l'impressione di buttarle nel fuoco e di liberarmene per sempre». [E. Montale, *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Collana Saggi di arte e di letteratura n.1, Milano, Il Saggiatore, 1966].

<sup>53</sup> R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, p. 11.

<sup>54</sup> Del modernismo montaliano si comincia a parlare intorno agli anni Novanta, quando Guido Mazzoni valorizza la tecnica epifanica in chiave critica e la integra al concetto eliotiano di «correlativo oggettivo»: «La caratteristica principale della poesia montaliana, quella che ne ha sancito la centralità nella letteratura italiana di questo secolo, è la capacità di unire dei contenuti assolutamente moderni a un ordine stilistico che conserva un legame organico con alcuni aspetti della lirica del passato»; [cfr. G. Mazzoni, *Il posto di Montale nella poesia moderna*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, p. 397]. Con la formula «classicismo modernista» si intende una sintesi che contempla una riscoperta della tradizione (di qui il sostantivo), unita però a una forte consapevolezza della moderna crisi delle certezze (di qui l'aggettivo). La formula è modulata su una categoria che lo stesso Montale aveva coniato, quella di classicismo «sui generis» o «paradossale», a proposito di una parte della poesia moderna, non solo italiana, che più si avvicina a quella classica.

piena temperie modernista; ma anche perché temi e forme del modernismo attraversano tutto il suo lavoro, anche quello in prosa. Come afferma Niccolò Scaffai nell'Introduzione alle prose narrative da lui curate, «[...] per le prose, l'ufficio del commento non si limita alla cattura delle corrispondenze con la lirica (né alla conseguente ma parziale interpretazione dei racconti come smascheratura, contraffazione o rovesciamento delle poesie) ma implica altre incombenze che rendano possibile anche la comprensione del sistema in quanto tale»<sup>55</sup>.

Il modernismo montaliano, che è stato ampiamente documentato soprattutto per *Ossi* e *Occasioni*, può essere rintracciato e valorizzato in tutta la maturità e la senilità montaliana; non solo nelle poesie da *Satura* in poi, ma anche nella produzione narrativa.

Montale stesso invita più volte il lettore a considerare la sua opera nella sua totalità, come un itinerario organico di esperienza conoscitiva ed espressiva scandito in tempi e articolato in fasi che maturano di volta in volta. Nella prosa ricorrono molti dei contenuti già presenti nel repertorio poetico (su cui oltre mi soffermerò), integrati da nuovi spunti. Gli innumerevoli contatti tra poesia e prosa riguardano spesso un medesimo contenuto referenziale, come ad esempio il paesaggio ligure della *Farfalla*<sup>56</sup>, ma quel che interessa constatare a partire dallo studio delle prose è l'emergere di un nuovo punto di vista sulle *cose* (dato, questo, che scaturisce inevitabilmente anche dalle vicende storiche e politiche del secondo Novecento, come si vedrà oltre). Viene meno l'idea che la propria esperienza individuale possa assumere un valore universale<sup>57</sup>; la realtà sensibile, quotidiana, apparente non è più un insieme di segni da decifrare né depositaria di un significato occulto e recondito, ma è *quel che è*: per interpretarla l'ironia e il grottesco sono più utili del mito e dello «scarnificato dialogo dell'aridità esistenziale»<sup>58</sup>. Così come per la poesia, è certamente possibile e lecito considerare anche la produzione in prosa come un insieme omogeneo in cui i temi modernisti appaiono, per così dire, ripresi e rovesciati,

---

<sup>55</sup> E. Montale, *Prose narrative*, (a cura di Niccolò Scaffai), Introduzione, p. LXXXIX; d'ora in avanti *PN*.

<sup>56</sup> Ma, come ammonisce Forti, non si deve «cadere nell'abbaglio di credere di trovare molto semplicemente in questo libro [nella *Farfalla*, *NdR*] gli eventuali ritagli o cascami del gran mondo poetico di Montale»; [M. Forti, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano 1973, pp. 309-310].

<sup>57</sup> Tra le possibilità narrative che gli autori sviluppano nella cosiddetta «transizione al modernismo» vi è, secondo Mazzoni, anche la lunghezza dei testi: «[...] fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, la narrazione breve conosce un nuovo sviluppo e si lega alla mimesi seria della vita ordinaria. [...] La prima spiegazione è sociologica: in molti paesi i giornali e le riviste iniziarono a commissionare racconti [...]. Le esistenze ordinarie si rendono narrabili solo raramente e per poco. Circondata dalla prevedibilità e dalla noia, la vita dà solo barlumi – o episodi». [G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 338 e sgg.].

<sup>58</sup> «Il loro valore, insomma, [delle prose, *NdR*] va ricercato nel tentativo di apertura al mondo mutevole irrazionale della prosa e del quotidiano. Un tentativo perseguito non nei modi dello scarnificato dialogo dell'aridità esistenziale, né, tantomeno, in quelli sublimanti del mito – per riprendere una nota distinzione di Contini –, ma combattuto, invece, con le armi della satira e dell'invettiva polemica, dell'ironia e del grottesco». [R. Castellana, *La metamorfosi di Alastor. Note su Montale prosatore (con un racconto raro)*, in M. A. Grignani e R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Roma – Bari, 1998, p. 353].

adeguandosi coerentemente alla «nuova scrittura». Spunti di cronaca e attualità, incontri accidentali con personaggi singolari, avvii riflessivi o discorsivi a volte anche minimi divengono materia di una scrittura prosastica fondata esplicitamente e implicitamente su risorse umoristiche.

*Farfalla di Dinard* è suddivisa in quattro sezioni tematiche<sup>60</sup>: la prima contiene ricordi infantili e della giovinezza legati alla dimensione domestica e familiare, collocati tra Monterosso e Genova; la seconda ritratti di «snob» (inseriti perlopiù nel contesto fiorentino); la terza «reliquie», ossia un catalogo di animali e oggetti cui viene conferito particolare rilievo e infine la quarta una commistione articolata di diversi motivi. Non si deve pensare però a una ripartizione netta e sistematica: si possono infatti rintracciare fili conduttori che scorrono lungo tutta la raccolta conferendo al libro una importante coerenza<sup>61</sup>.

Una prima chiave di lettura di *Farfalla di Dinard* come opera narrativa coerente e compatta si trova nella recensione di Sergio Antonelli alla prima edizione: «le farfalle, isolate dall'effimero contesto e riunite in volume, fanno corpo straordinariamente, fanno libro»<sup>62</sup>. La sistemazione in volume infatti, secondo Antonelli, rende giustizia agli scritti che fino a qualche anno prima apparivano isolati sulle grigie pagine dei quotidiani.

---

<sup>59</sup> Per la comprensione dei riferimenti contenuti nelle prose di *Farfalla di Dinard* i commenti di Niccolò Scaffai in *Eugenio Montale. Prose narrative* [Mondadori, Milano 2008] sono stati preziosi e validi strumenti di supporto. Le prose ivi raccolte saranno citate d'ora in avanti da quell'edizione con la sigla PN e il titolo del racconto.

<sup>60</sup> La prima versione della raccolta conteneva tre sezioni così ripartite: I sezione: *Racconto d'uno sconosciuto*; *Il signor Stapps*; *I quadri in cantina*; *In chiave di «fa»*; *Laguzzi e C.*; *All'ombra del cedro*, *Un discepolo di Pound*. II sezione: *La regata*; *La casa delle due palme*; *Le rose gialle*; *Donna Juanita*. III sezione: *I funghi rossi*; *Crollo di cenere*; *Il regista*; *L'angoscia*; *Signore inglese*; *Le vedove*; *Il principe russo*; *L'uomo in pigiama*; *«Ti cambieresti con...?»*; *Il volo dello sparviero*; *Sera tempestosa*; *Il condannato*; *La statua di neve*; *Farfalla di Dinard*.

<sup>61</sup> La prima edizione di *FD* è introdotta da un'annotazione 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». [PR, p. 1171]. Le prime prose vedono la luce a partire dagli anni '40, mentre nel '43 in Svizzera e nel '45 a Firenze escono le poesie di *Finisterre* (che Montale aveva concepito come prolungamento delle *Occasioni*, ma che poi vennero inserite in *La bufera e altro*). Si ricordi inoltre che Montale avrebbe avuto voluto intitolare la sua terza raccolta poetica (edita da Neri Pozza nel 1956 e, l'anno successivo, da Mondadori) *Romanzo*, come si evince da una lettera del novembre 1949 all'amico Giovanni Macchia: «In tutti e tre i miei libri [fino alla *Bufera*] c'è un filo autobiografico certamente romanzesco, anche nella disposizione della materia», (1966). Ciò è significativo perché, oltre a dar conto di alcune specifiche caratteristiche dell'opera (l'evidente filo narrativo che vi scorre con una netta parabola evolutiva), testimonia l'intenzione realistica, la drammaticità della storia e l'attenzione per i fatti di cronaca.

<sup>62</sup> S. Antonelli, *Farfalla di Dinard*, in «Belfagor», gennaio, XVI, 1, 1961.

Per Giorgio Zampa, i racconti della *Farfalla di Dinard* rappresentarono uno dei pochi «fatti nuovi» nell'ambito della letteratura italiana del dopoguerra, come recita il sottotitolo di un articolo che riporta la sua firma apparso sul «Corriere della sera» del 4 gennaio 1961:

Nulla di crepuscolare, appena qualche accento elegiaco in queste novelle che, per i temi, sembrerebbero collegarsi alla letteratura dei calzoni corti e dell'età verde. La loro particolarità, al contrario, è d'essere pimentate d'ironia. [...] Racconti, poesie in prosa, novelle, «capitoli»? Rievocchi, mediti, descriva, la prosa di Montale è sempre «d'arte», se con tale espressione si allude a un livello stilistico superiore, a una compattezza che il tessuto del romanzo e del racconto, di solito, non ha; a volte, la distanza che la separa dalla lirica è quasi abolita. D'altra parte, è noto che la lirica montaliana è dichiaratamente narrativa. Una qualifica netta è impossibile: in una pagina, spesso, si alternano o si fondono due o tre generi<sup>63</sup>.

C'è anche chi ritiene che il tentativo di inquadrare forzatamente le prose di *Farfalla* in un genere determinato sia una operazione vana<sup>64</sup>, e nemmeno lo stesso autore si preoccupava di definirle una volta per tutte:

Non ho mai pubblicato pagine di un romanzo: quelle di «Lettere d'oggi» erano piccoli poemi in prosa: due sono entrati nella *Bufera*. È vero che avrei voluto scrivere un romanzo, ma non l'ho mai neppure incominciato. Avrei bisogno di molto tempo libero, di molta meditazione e anche di molte ricerche (d'ambiente). Ho in me la cellula iniziale ancora troppo oscura. Qualche approssimazione a pagine di ciò che potrebbe essere un mio romanzo (mai un antiromanzo) si potranno trovare nella mia *Farfalla di Dinard*, di cui uscirà presto da Mondadori un'edizione raddoppiata<sup>65</sup>.

E ancora, qualche anno dopo:

«D'altra parte mi mancava la fantasia del narratore nato e non potevo contare che su ricordi personali, su esperienze vissute. Non disponevo certo del Pozzo di San Patrizio avendo sempre condotto una vita appartata, dopo il '40 semiclandestina. In compenso quelle poche memorie erano andate lievitando e di giorno in giorno mi sembravano sempre più irreali. Non potevo fonderle in un tutto omogeneo, in un continuo. Si rifiutavano di organizzarsi secondo un ordine e una prospettiva. Dovevo lasciarle sorgere a piacer loro e così fu. Nacquero così i racconti-non racconti, le poesie-non poesia che anni dopo raccolti sotto il titolo *Farfalla di Dinard*»<sup>66</sup>.

Il dato di verità proprio del vissuto personale del poeta è ancora una volta un immancabile punto di partenza: se in una poesia che parte «sempre dal vero» l'adesione ai dati fisici

---

<sup>63</sup> G. Zampa, *Finalmente ha preso corpo la misteriosa "Farfalla di Dinard"*, «Corriere della sera», 4 gennaio 1961, p. 3.

<sup>64</sup> Cfr. A. R. Daniele, *L'"armonia in grigio" della prosa: Farfalla di Dinard tra parola e colore*, in «Mosaico italiano», XIII, 135.

<sup>65</sup> E. Montale, *Dialogo con Montale sulla poesia*, in «Quaderni milanesi», Mondadori, Milano 1960, pp. 9-20 (ora anche in *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*, Mondadori, Milano 1996, pp. 1603-1604).

<sup>66</sup> E. Montale, *Variazioni*, «Corriere della sera», 18 maggio 1969, p. 35.

dell'esperienza non fungeva soltanto da mero espediente poetico e contenitore di contenuti metafisici, ma era parte integrante di un meccanismo che dai suddetti dati fisici non poteva prescindere, come lo stesso autore dichiarava

Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla; ma quando mi metto a scrivere (rapidamente e con poche correzioni) il nucleo poetico ha avuto in me una lunga incubazione: lunga e oscura. *Après coup*, a cose fatte, conosco le mie intenzioni. Il dato realistico, però, è sempre presente, sempre vero<sup>67</sup>.

a proposito di *Farfalla di Dinard* l'autore afferma:

Premetto che 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>68</sup>.

Anche per i suoi scritti in prosa Montale rende lo stesso certificato di attendibilità: «I haven't got the imagination of a born novelist, nor can I invent anything»<sup>69</sup>. Le farfalle, infatti:

Nascono dalla memoria, il che non è nuovo. Ma nel tentativo di definirle ci viene fatto di sorvolare sul venerando concetto. Per come sono scritte, per il secco morale che le sostanzia, alcune «farfalle» fanno pensare a delle «punte secche» incise su una materia durissima, direi sul diamante. La maggior parte fanno pensare a delle acqueforti. Sulla lastra della memoria. Montale fa reagire qualcosa di acido. Episodi dell'infanzia, paesaggi, persone, a volte li tratta in modo da farli risultare deformati e contorti, altre li rende evanescenti come proposte di simboli, ai quali si possa credere o non credere, da tenere in sospenso fra superstizione e «disponibilità» religiosa. Naturalmente, fra contorsioni e deformazioni spunta il grottesco e l'umoristico. Ma Montale è uno che ride amaro; e quando sembra più gelido, spietato, avaro, è invece il momento in cui esercita, dissimulandola per pudore, la sua pietà. Scherzi non solo della memoria, ma anche della reticenza e di quella famosa antiretorica novecentesca che appunto in Montale, restando in Italia, ha il suo esempio più fresco<sup>70</sup>.

La poetica dell'oggetto quale marchio distintivo della produzione lirica montaliana resiste nei racconti brevi di *Farfalla di Dinard*, ma è l'atteggiamento del poeta che è mutato<sup>71</sup>: così insistente

---

<sup>67</sup> «Il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale. Una verità del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico. Che canti ciò che unisce l'uomo agli altri uomini ma non neghi ciò che lo disunisce e lo rende unico e irripetibile. (...) Immanenza e trascendenza non sono separabili». Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* (1946), [SMA, p. 1479, p. 1499].

<sup>68</sup> F. Contorbia, *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, Librex, Milano 1985, p. 242.

<sup>69</sup> *The Butterfly of Dinard*, prefazione all'edizione inglese di *Farfalla di Dinard*, (trad. di G. Singh), London, London Magazine Edition, 1970: «Non possiedo la fantasia del romanziere nato; né sono capace di inventare nulla» (ivi, p. 1499, trad. it. p. 1912).

<sup>70</sup> S. Antonielli, *Farfalla di Dinard*, in «Belfagor. Rassegna di varia umanità», gennaio XVI, 1, 1961, p. 513.

<sup>71</sup> Non è possibile in questa sede ripercorre la storia evolutiva del Montale poeta e scrittore di prose, per cui si rimanda a *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Laterza, Roma – Bari 1998 e G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 2002.

era in poesia la ricerca di un segno, simbolo o amuleto che potesse celare un autentico nucleo di verità, così ovvia appare invece quella stessa verità nella presenza ingombrante di cianfrusaglie nei racconti (sarà uno dei temi di *Satura* e delle raccolte successive):

La verità è nei roscchiamenti  
delle tarme e dei topi,  
nella polvere ch'esce da cassettoni ammuffiti  
e nelle croste dei "grana" stagionati<sup>72</sup>.

Il dato biografico, quotidiano coniugato all'esperienza del ricordo dà avvio una serie di «quadretti»<sup>73</sup> in cui l'autore non manca di enfatizzare l'elemento grottesco e umoristico-paradossale:

Ma essendo un grande ammiratore dei saggisti inglese ed essendo dotato di quel *sense of humour* di cui raramente mancano i liguri [...] pensai che avrei forse potuto parlare di me e delle mie esperienze, senza annoiare troppo i lettori con la vera e propria autobiografia di un uomo comune – un uomo che ha sempre tentato di muoversi attraverso la storia del suo tempo come un clandestino<sup>74</sup>.

Si può individuare nella prosa della *Farfalla* una forma umoristica che gioca alternativamente su due livelli che, rimbalzando da un piano all'altro, si alimentano vicendevolmente<sup>75</sup>. *In primis* Montale si prende gioco di se stesso, della sua poesia alta e sublime, attraverso il riciclo di materiali, lessico, immagini (da qui la forte intertestualità) sottoposti a un processo di rovesciamento; nello stesso tempo coinvolge in questo gioco tutta l'arte novecentesca, attraverso una serie di allusioni, riferimenti e citazioni:

Il riuso di materiale narrativo secondario (nomi, personaggi, motivi, ecc.) risalente al periodo 1944-'47 segue la regola della desementizzazione 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>76</sup>.

E infatti uno dei suoi critici più acuti, Cesare Segre, affermava che la *Farfalla di Dinard*:

---

<sup>72</sup> *QQ*, *La verità*, vv. 1-4; [TP, p. 598].

<sup>73</sup> PN, *Introduzione*, p. CIII.

<sup>74</sup> E. Montale, *The Butterfly of Dinard*, cit., p. 1912.

<sup>75</sup> «[...] quell'amara ironia che qui serpeggia un po' dovunque, mostrando il rovescio di certe situazioni serie o drammatiche, la sostanza di certe apparenze, e compiacendosi anche di investire i ricordi di adolescenza e giovinezza, riposti gelosamente nello scrigno della propria memoria»; [A. Bocelli, "Farfalle" di Montale, in «Il Mondo», 31 gennaio 1961].

<sup>76</sup> R. Castellana, *La metamorfosi di Alastor. Note su Montale prosatore (con un racconto raro)*, in M. A. Grignani e R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Roma – Bari, 1998, p. 349.

dev'essere messa a fuoco 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 (non sarebbe difficile – vi accenneremo alla fine – indicare capitolo per capitolo e brano per brano l'alternativo orientarsi di queste prose verso l'uno o l'altro dei due poli). E conviene porre il punto d'osservazione un po' in alto (un po' distante) per collegare il funzionamento di questo sistema, di cui la *Farfalla di Dinard* dev'essere assunta a verifica prima d'esser consacrata a conseguenza [...].<sup>77</sup>

Nell'originale composizione che è la *Farfalla di Dinard* si scoprono diversi motivi ricorrenti che interagiscono dando luogo di volta in volta a situazioni singolari e paradossali. In particolare, si possono individuare dei nuclei tematici di chiara matrice modernista, quali:

- La centralità assunta dalla dimensione della memoria (i ricordi dell'infanzia e della giovinezza costituiscono il vero e proprio nucleo tematico della prima sezione, ad esempio). Come osserva Niccolò Scaffai nella sua introduzione alle *Prose narrative*:

La questione della memoria permette da un lato di accostare [...] la narrativa montaliana alle strutture del romanzo modernista europeo (che pare talvolta emulato anche nella complessità dei livelli narrativi e nelle dinamiche tra le diverse voci dell'autore, del narratore e del protagonista: si veda, ancora una volta, *Racconto d'uno sconosciuto*), dall'altro di cogliere la continuità tra le sezioni del libro, sfuggita ad alcuni tra i primi interpreti della *Farfalla*<sup>78</sup>.

- Il conflitto tra memoria privata e memoria sociale<sup>79</sup>;
- Decadenza dell'arte, con quelle implicazioni 'antimoderne' che sono del resto tipiche della cultura modernista, come: la delusione verso il nuovo, il progresso, la scienza e la modernità, l'antimodernismo<sup>80</sup>;
- Disumanizzazione della società;
- Uomo «assediato dalle cose» (oggetti desueti, marginali e poveri ottengono maggior risalto di quelli tipicamente aulici)<sup>81</sup>; rilievo conferito a fatti minimi a discapito dei grandi eventi della

---

<sup>77</sup> C. Segre, *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, in «Letteratura», n. 79-81, gennaio-giugno 1966, poi in *Omaggio a Montale*, a cura di Silvio Ramat, Mondadori, Milano 1966; infine in *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 135-151 (cit., p. 135).

<sup>78</sup> N. Scaffai, *Eugenio Montale, Prose narrative*, Introduzione, p. CIII.

<sup>79</sup> «[...] il piano della memoria privata interseca quelli della storia e della società più di quanto non avvenga nella sua poesia» (Ivi, p. CII).

<sup>80</sup> Nel definire i principali elementi di distanza tra modernismo e avanguardie, Tortora annovera anche l'avversione rivolta all'avanzare del progresso da parte dei modernisti, i quali: «denunciano in maniera unanime i rischi della modernità, e tutte le sue contraddizioni»; [M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, op. cit., p. 86].

<sup>81</sup> «Nel caso in cui l'uomo sia assediato dalle cose (è la mia attuale situazione) la voce non può dialogare che con esse, magari per tentare di esorcizzarle. Nasce a questo punto lo stile comico che ha segnato il massimo trionfo con la *Commedia* di Dante [...]. *Si parva licet*, e con tutta l'indulgenza possibile, ecco perché nei due ultimi miei libri [*Satura* e *Diario del '71 e del '72*, NdR] l'intonazione della voce appare più bassa.» [E. Montale, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, p. 601].

storia<sup>82</sup>. Come scrive Francesco Sielo infatti: «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 inattingibile»<sup>83</sup>. Scrive Montale:

Morendo, ogni onest'uomo lascia ai suoi figli un corredo di allucinanti *petits faits* destinati a morire anch'essi coi loro depositari. Il loro significato ci sfugge, la loro ostinazione a non perdersi in quella caverna sotterranea in cui la vita impasta le nuove forme servendosi del materiale in disuso può sembrare anche ridicola; e d'altra parte come possiamo noi giudicare dell'importanza dei fatti?<sup>84</sup>

In questo serbatoio tematico l'effetto ironico, umoristico, spesso grottesco, è assicurato da un ricorrente impiego di motivi, come:

- Rovesciamento e desublimazione di temi della propria poesia o di luoghi letterari altrui;
- Repertorio animalesco, virato in due direzioni: da un lato la partecipazione di figure animali proprie del vissuto biografico del narratore/autore, dall'altro la frequente trasformazione o l'accostamento (attraverso metafore, similitudini e analogie) tra la sfera umana e quella animale;
- Bruttezza fisica, deformità o metamorfosi dei personaggi (in termini di reincarnazione).

Questi ultimi due livelli, come si vedrà, sono costanti figurali caratterizzanti molti dei personaggi che si accalcano tra le pagine delle prose montaliane, di cui vengono messi in evidenza attributi fisici o atteggiamenti, come pure il modo di abbigliarsi o parlare, creando così dei veri e propri «tipi umani».

La ricca varietà tematica e figurale della *Farfalla* è cementata poi da un impianto strutturale costruito a partire dalla complessità dei piani narrativi e dalla molteplicità delle voci narranti. Se, come ha affermato Zampa, «una qualifica netta è impossibile» rispetto al genere cui ascrivere le prose della *Farfalla* (la presenza di un filo autobiografico, specie nella prima sezione, conferisce alla raccolta una notevole uniformità e coerenza, ma di frequente le discese liriche talvolta osservabili in alcuni racconti sono costantemente ridiscusse e rimescolate in forma

---

<sup>82</sup> A proposito di un brano di Virginia Woolf, Auerbach nell'ultimo capitolo di *Mimesis* commenta: «[...] i fatti esteriori [...] hanno perduto completamente il loro predominio e servono a provocare e interpretare i movimenti interiori, mentre nella narrativa precedente [...] servivano soprattutto a preparare e motivare fatti esteriori importanti» [E. Auerbach, *Mimesis*, cit., t. II, p. 322].

<sup>83</sup> F. Sielo, *L'«atroce morsura» del tempo. Le prose narrative di Montale*, Ed. Sinestesie, 67, Milano 2018, p. 34.

<sup>84</sup> *Variazioni*, II, in *Auto da fé*, pp. 147-148.

ironica e paradossale in altri; si ricordi poi che in origine i racconti erano destinati all'occasione giornalistica e che solo in un secondo momento l'autore decise di raccoglierle in volume), allo stato attuale diversi elementi testuali oltre che tematici autorizzano ad accostarlo all'area del romanzo modernista che, evidentemente, in quegli stessi anni si andava definendo:

Negli anni del suo soggiorno nel capoluogo toscano, attraverso una fitta rete di rapporti, Montale conosce i principali rappresentanti del modernismo europeo, da cui sembra riprendere almeno due elementi: da una parte la consapevolezza della complessa transitorietà, della variabile discontinuità che caratterizza la vita contemporanea, dall'altra il realismo «assoluto» o «integrale» (di cui il poeta parla con entusiasmo a proposito di Joyce e Svevo) che si pone come «imitazione seria e problematica della realtà», e si riflette, quindi, nel tentativo di rendere con precisione, in forme nette e lucide, la frantumazione, gli incroci e le sincronie, i flussi inavvertibili della temperie fisica e spirituale, a dispetto della volontà intransigente e compatta del grande realismo ottocentesco<sup>85</sup>.

Tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Cinquanta il poeta ligure, nella sua veste critica, si inserisce nella riflessione sul genere del romanzo e si dimostra particolarmente attento alla forma del racconto e alla cosiddetta «*short story*», come testimonia questo intervento:

Il racconto breve, la *short story*, la così detta novella, in Italia – malgrado una tradizione che va dal *Novellino* fino a Pirandello – sembra nascere e morire al momento del consumo, cioè sulle pagine dei nostri quotidiani. Il racconto breve, se è veramente artistico, è troppo conciso, intellettuale e formalmente perfetto per poter aspirare agli applausi del gran pubblico. Čechov, Verga, la Mansfield o il nostro quasi dimenticato Albertazzi hanno composto i loro racconti con un rigore che molti credono possibile solo nell'ordine della lirica. Possono perciò essere ammirati da coloro che amano la poesia anche se questa si presenta mascherata, ma deluderanno i cercatori di fatti, quelli che leggono per sapere come va a finire...<sup>86</sup>

In un altro intervento del '53 Montale esprime ancora la sua opinione su questo genere narrativo che, in Italia, fatica ad affermarsi:

In Italia dove non scarseggiano i bei racconti e i riusciti bozzetti, la *short story* ha finora attecchito poco o male: forse perché si tratta di un'arte di sfumature, più lirica che narrativa (benché estremamente «sliricata»), e perché negli ultimi anni gli scrittori italiani furono occupati da problemi di linguaggio particolarmente connessi alla prosa d'arte o alla lirica in senso stretto, e ancora non s'era formato quel medium linguistico e stilistico che il nuovo genere pone come esigenza assoluta<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> A. Amato, *Montale e il romanzo modernista europeo*, in *Sul modernismo italiano*, op. cit., pp. 201-202.

<sup>86</sup> E. Montale, *Aggredisce mostri la ragazza di Aquila*, [SM, I, p. 872]. Sul rapporto tra Montale e Katherine Mansfield si legga il contributo di A. Amato, *Montale e il romanzo modernista europeo* (in *Sul modernismo italiano*, op. cit.).

<sup>87</sup> E. Montale, *Lecture* [Morunni di Luigi Incoronato – Fausto e Anna di Carlo Cassola], [1953]; in SM, t. I, p. 1500.

Consapevole di quella «complessa transitorietà», nei racconti che compongono *Farfalla di Dinard* l'autore tenta di rendere la «variabile discontinuità» della vita reale attraverso una serie di storie che ruotano intorno a eventi minimi (deludendo forse le aspettative dei «cercatori di fatti»), in cui la linea del tempo si frantuma e si sbriciola in piccoli residui esperienziali di cui si mettono in risalto l'incongruità, la contraddizione, il paradosso rispetto al senso comune. Il corto circuito provocato dallo scardinamento della linearità temporale è ottenuto dal frequente ricorso al *flashback* / analepsi e alla continua inversione delle coordinate temporali tra presente e passato<sup>88</sup>. Il meccanismo temporale, così concepito, determina una sovrapposizione dei piani narrativi su cui le storie si muovono e può avvenire che il passato precipiti bruscamente nel presente o viceversa<sup>89</sup>. Alla molteplicità dei livelli narrativi, inseriti in un intreccio debole e disarticolato<sup>90</sup>, fa eco una pluralità delle voci narranti. Lo schema narrativo della *Farfalla* è infatti caratterizzato da una vivace polifonia, per cui, secondo Maria Gravili:

Quanto ai modi della narrazione, sembra esplicita l'intenzione, sin dalla prosa *Racconto di uno sconosciuto*, di confondere il lettore e dare la sensazione che non sia l'autore a narrare. [...] Il racconto montaliano, tutto giocato sull'uso di maschere e travestimenti dell'autore-personaggio, dove l'identità fra i due viene suggerita ma non esplicitamente dichiarata, sembra rispondere alle norme del patto romanzesco. [...] Il protagonista, o i tanti protagonisti delle prose, vengono seguiti come sconosciuti dall'identità problematica, il

---

<sup>88</sup> Si legga il seguente testo di *Satura, Tempo e tempi*:

Non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri  
che paralleli slittano  
spesso in senso contrario e raramente  
s'intersecano. È quando si palesa  
la sola verità che, disvelata,  
viene subito espunta da chi sorveglia  
i congegni e gli scambi. E si ripiomba  
poi nell'unico tempo. Ma in quell'attimo  
solo i pochi viventi si sono riconosciuti  
per dirsi addio, non arrivederci.

<sup>89</sup> Nel romanzo modernista il tempo, pur essendo un fattore di dispersione e frammentazione dell'esperienza narrata dal romanziere, diviene un nuovo mezzo di conoscenza che assorbe l'io entro un flusso atemporale. L'ambizione dell'autore modernista è lasciar trasparire, in filigrana, la continuità segreta dell'io attraverso una serie di momenti dissociati: l'io per il modernista è proprio questo, un insieme di momenti dissociati, una pluralità di mondi. Scopre così una unitarietà di frammenti sotto l'apparente molteplicità, e si rivela a lui stesso una dimensione insospettata, quella di persistere entro la sua essenza.

<sup>90</sup> Come osserva ancora Maria Gravili, «Le prose di *Farfalla di Dinard* suggeriscono inoltre l'idea di un romanzo con un intreccio elementare, anzi, si può dire che non vi sia un vero e proprio intreccio, ma solo una fabula [...]». [M. Gravili, op. cit., p. 174]. Raffaele Donnarumma, uno degli studiosi che si è dedicato particolarmente alla definizione e stabilizzazione del canone modernista italiano, nel delinearne gli specifici procedimenti tecnico-stilistici individua una drastica «svalutazione delle trame». In particolare, afferma che «una mossa più vistosa è la *disarticolazione dell'intreccio*, spesso appoggiata a un prevalere del tempo della scrittura sul tempo della storia. Il processo è duplice, poiché mette in scena una slogatura o una rottura della consequenzialità narrativa, ed enfatizza il ruolo di una soggettività che, al tempo stesso, è destituita di privilegi». [R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, op. cit., pp. 13-38].

punto di vista del narratore è variabile, ma la focalizzazione è «interna», concentrata sempre sull'interiorità del personaggio<sup>91</sup>.

L'interiorità del personaggio è uno degli aspetti che a Montale preme maggiormente mettere in luce ed è uno dei tratti più significativi che avvicinano i testi della *Farfalla* all'area modernista<sup>92</sup>. Ancora assumendo come paradigmatica l'esperienza vissuta dai protagonisti della prima parte della raccolta, si vedrà allora come ad essere posta in evidenza sarà la reazione e il turbinio emotivo rispetto a episodi o luoghi cruciali della propria infanzia, ossia quell'epoca lontana ormai irrecuperabile che forse, proprio per questo, permette di raggiungere, nel presente, una lucida e distaccata consapevolezza. Si giustificano così il «senso di vuoto» provato da Federigo in *La casa delle due palme*, i silenzi di Zebrino e il valore conoscitivo che assumono le esperienze giovanili, e ancora il ritenersi capace di smascherare il segreto nascosto sotto agli innumerevoli misteri rielaborati dalla memoria, mettendo in mostra una serie di piccole e irrilevanti epifanie:

Così il romanzo autobiografico di Montale, con un intreccio ridotto al minimo, alla narrazione dell'infanzia e dell'adolescenza, della maturità e della senilità del protagonista-autore, organizza una serie di prose, le «farfalle», ognuna delle quali epifanizza un dato, getta un po' di luce sull'ombra della propria esistenza, sul proprio tempo perduto che è il tessuto connettivo dell'opera. L'ombra, il silenzio, il vuoto che si accendono, parlano, si riempiono di tanti momenti separati e che recuperano, ognuno con la sua singolarità, il significato di un'esperienza<sup>93</sup>.

Il racconto è mediato dal filtro di un *Io* che di volta in volta assume nomi e nomignoli differenti, dietro cui si nasconde sempre lo sguardo vigile e poli-prospettico dell'autore (d'altra parte, l'uso di maschere e dispositivi stranianti è in voga tra i maggiori modernisti). Montale dà vita a una serie di «doppi» affidando implicitamente al lettore non solo il compito di ricostruire l'identità composita dell'unico soggetto che vi si cela, ma anche, contemporaneamente, lasciando che sia egli solo a estrapolare (attraverso quei pezzi) il senso di quei racconti, aprendo la strada a infinite possibilità:

per i modernisti la verità va detta o almeno allusa nelle finzioni e nell'alterità della lingua e della letteratura, senza l'illusione di un suo accesso diretto. La loro è, in questo senso, una poetica della mediazione: fra istanze soggettive e un patrimonio collettivo che trascende

---

<sup>91</sup> M. Gravili, *La "Farfalla di Dinard" e le sue maschere (Un'ipotesi di romanzo)*, in «Studi e problemi di critica testuale», 38, Bologna 1989, pp. 167 – 183.

<sup>92</sup> Come afferma autorevolmente Tortora: «Il vero oggetto della raffigurazione del romanzo modernista è l'io»; [«Allegoria» 63, gennaio-giugno 2011, p. 87, cit.].

<sup>93</sup> M. Gravili, op. cit., p. 171.

l'individuo, fra bisogno di senso, e denuncia dell'insensatezza, fra consapevolezza dell'artificio e ricerca del vero<sup>94</sup>.

I tratti caratteristici sinora rilevati si snodano lungo le prose che compongono *Farfalla di Dinard* instaurando una rete di richiami e riferimenti rintracciabili sia consecutivamente tra i racconti sia in maniera sparsa e casuale.

### 1.1 Tra memoria e oblio

La memoria è il tassello centrale e imprescindibile della raccolta: sulla spinta della sua azione l'autore costruisce i racconti che compongono la *Farfalla di Dinard*. Essa assume una forma nuova ogni volta che va a incastrarsi con materie diverse, creando un fantasioso *collage*.

Risulta evidentemente ambiguo l'atteggiamento del narratore rispetto al recupero memoriale<sup>95</sup>: da un lato sembrerebbe voler custodire gelosamente lo scrigno dei suoi ricordi, talvolta rievocandoli con accenni di commovente nostalgia; dall'altro lato, in modo del tutto imprevisto, colora le sue esperienze vissute di un'insolita e sorprendente ironia, tanto da accreditare, tra diversi critici, l'idea di una pluralità di memorie agenti nel substrato della *Farfalla*<sup>96</sup>.

Nella prima prosa della raccolta, *Racconto di uno sconosciuto*<sup>97</sup>, che ha a partire da titolo un significativo valore programmatico, su un ricordo infantile legato a un fatto minimo si innesta la riflessione sul tempo presente e sulla modernità in un momento storico che, apparentemente, rimane sfocato:

«Forse ricorderai di aver visto in casa mia l'«Amico delle famiglie». Ogni sabato mattina il portalettere mi consegnava, di tra le sbarre della cancellata, la nostra copia di quella innocua rivistucola non se parrocchiale o missionaria, alla quale una certa zia di Pietrasanta<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> R. Donnarumma, *Gadda Modernista*, ETS, Pisa 2006, p. 11.

<sup>95</sup> Come ha notato giustamente Sielo: «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». [F. Sielo, op. cit., p. 22].

<sup>96</sup> Cesare Segre parla di «concezioni» e non più di «concezione» a proposito della memoria montaliana in *FD*: «Alla fenomenologia della memoria l'opera di Montale offre contributi d'eccezione: tanto vario è il suo atteggiamento verso il passato». [C. Segre, *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, in *Eugenio Montale, Prose narrative* (a cura di Niccolò Scaffai), p. XVII].

<sup>97</sup> *Racconto d'uno sconosciuto* fu pubblicato per la prima volta sul «Corriere d'informazione» il 20 gennaio 1946 e fu incluso nella *Farfalla di Dinard* sin dalla prima edizione come racconto d'apertura della raccolta.

<sup>98</sup> Cfr. *Satura*: «le visite e la morte della zia / di Pietrasanta» (*Realismo non magico*, vv. 24-25) e *Altri versi*: «Quando spuntava in fondo al viale / la zia di Pietrasanta noi ragazzi / correvamo a nasconderci in soffitta» (*Una visitatrice*, vv. 1-3).

ci aveva abbonati a vita; ed io l'aprivo, davo uno sguardo ansioso alla rubrica enigmistica e poi annunciavo con voce trionfante: "Buganza!".

«Dall'interno, mio padre emetteva un brontolio di profonda soddisfazione»<sup>99</sup>.

Anello di congiunzione tra padre e figlio è il nome di un arciprete, Buganza<sup>100</sup>, riportato tra i solutori di giochi enigmistici secondo un "rituale" che si è imposto per pure casualità (un abbonamento alla rivista fatto da una zia lontana). Lo scorgere con cadenza settimanale il nome di uno sconosciuto sulla rivista rappresenta un momento di insolita vicinanza tra padre e figlio, un tratto d'unione, un filo di continuità:

La nostra vita scorreva così, inalterata. Come ci aveva unito per mesi, Buganza continuò a unirci per anni [...] <sup>101</sup>.

Sin dal primo racconto si assiste a un atteggiamento contraddittorio rispetto al recupero memoriale che rappresenta un tratto comune a buona parte delle prose. Ciò è confermato dal trattamento che l'autore riserva ai ricordi. Nell'evidenziare punti di contatto tra la *Buferà* e la *Farfalla*, Scaffai nota come

l'analogia tematica non si traduce in un'equivalenza di tono: in genere, ciò che nella *Buferà* è espresso attraverso il registro alto [...], nella *Farfalla di Dinard* passa attraverso il filtro del comico-paradossale, dell'ironico, dell'umoristico. In *Racconto di uno sconosciuto* sono l'enigmistica figura di Buganza e la curiosa liturgia dei gesti paterni a richiamare la dimensione ironica [...], vera cifra del testo e della raccolta nel suo insieme<sup>102</sup>.

Buganza è il punto fermo in una città che «mutava volto, si apriva all'influsso nefasto della modernità». Il narratore con fare cronachistico offre una descrizione di quella mutevolezza<sup>103</sup>:

Ai caffè si sostituivano i bar, sugli scanni dei quali vivevano appollaiati strani giovani in bombetta e stoffelius, che si cibavano notte e giorno di patatine croccanti e di "americani", se non ancora di pungenti cocktail. In febbre di crescita erano pure i teatri, dove le operette viennesi avevano preso il posto della Gran via, del Boccaccio, e di altre

---

<sup>99</sup> PN, p. 10.

<sup>100</sup> Il nome Buganza è effettivamente leggibile sulle riviste enigmistiche del tempo di cui l'autore racconta, ma Nascimbeni annota: «Mi sia concessa una breve digressione su questo nome sicuramente inventato, che ripete la parola del dialetto veneto con cui sono chiamati i geloni delle mani e dei piedi. Conoscendo la passione di Montale per il teatro leggero, sarei pronto a giurare che per il nome del prete enigmista pensò al personaggio del maestro Buganza nella commedia musicale *Nina, no far la stupida* di Arturo Rossato e Gian Capo, che ebbe un successo strepitoso nel 1922»; [G. Nascimbeni, *La farfalla di Montale. E il poeta diventò narratore*, in «Corriere della sera», 28 aprile 1994].

<sup>101</sup> PN, p. 11.

<sup>102</sup> PN, p. 8.

<sup>103</sup> In *Genova nei ricordi di un esule* si legge: «Ma ora che l'immagine della città è profondamente mutata e Genova si presenta come una città in espansione, vitale ma congestionata, gloriosa quando esisteva ancora l'iniziativa del «particolare», sfiduciata perché sa quel che ha perduto ma ignora quale sarà il suo domani, che valor possono avere questi miei fatti personali?» [SM, II, pp. 2875-2876].

consolazioni dei nostri padri. Non esistevano ancora le *girls*, ma il varietà con le sue divette e sciantose e i primi tentativi del cinematografo aprivano vaste possibilità alla corruzione della gioventù<sup>104</sup>.

Solo l'ultima sequenza permette al lettore di scoprire che il racconto principale è in realtà un ampio *flashback*:

Un fischio rauco di sirena, un *fa* leggermente calante, giungeva infatti dal di fuori. Vidi lo sconosciuto alzarsi, prendere l'amico sottobraccio e avviarsi per concludere il suo racconto all'aria aperta<sup>105</sup>.

La narrazione principale è ambientata durante la Seconda guerra mondiale; Scaffai distingue giustamente due gradi della narrazione, uno primario e uno secondario: il racconto principale infatti è di «secondo grado», riportato anni dopo aver ascoltato una conversazione tra due persone ignote in un rifugio.

Prova ulteriore dei diversi fili conduttori che Montale ama intrecciare all'interno del sistema narrativo di *Farfalla di Dinard*, *Le rose gialle* era sì presente nell'edizione originaria della raccolta, ma compariva nella seconda sezione, per poi confluire nella prima nella *Farfalla* del 1960. Secondo Scaffai «[...] lo spostamento è coerente con il nuovo progetto della raccolta, teso a disporre per primi i pezzi di ambientazione ligure, così da creare un andamento più vicino alla biografia dell'autore». Nonostante i due racconti non condividano la medesima realtà geografica di riferimento, la Liguria appunto, sono tuttavia accomunati da un simile impianto strutturale: «Anche in *Le rose gialle*, infatti, la narrazione prende le mosse dal dialogo fra due personaggi - Gerda e Filippo - cui segue una più lunga rievocazione-intervista che trae spunto dall'esperienza dell'autore»<sup>106</sup>. *Le rose gialle*<sup>107</sup> dà inoltre avvio a una «miniserie» all'interno della prima sezione del libro. In questo racconto infatti il personaggio femminile, Gerda<sup>108</sup>, chiede aiuto a Filippo per scrivere un racconto. La vista di un mazzo di rose suscita in Filippo il ricordo di una donna:

---

<sup>104</sup> PN, p. 10.

<sup>105</sup> Ivi, p. 14.

<sup>106</sup> Ivi, p. 15.

<sup>107</sup> «Pubblicato nel «Corriere d'Informazione» del 20-21 dicembre 1947, il racconto è presente in raccolta fin dalla prima edizione, nella quale occupava però la terza sede all'interno della seconda sezione (dopo *La regata* e *La casa delle due palme* e prima di *Donna Juanita*)». [*Ibidem*].

<sup>108</sup> Sul personaggio femminile Scaffai ci informa: «Il nome è lo stesso di una delle amiche straniere di Irma Brandeis che, come lei, risiedevano negli anni Trenta a Firenze, presso la pensione Annalena in via Romana. Cfr., ad esempio, la lettera di Montale a Irma del 7-9 settembre 1933: «Mr. Rossoni n°2 voleva condurmi a casa col suo *car*, iersera. Gli ho affidato Gerda [...]. Iersera sono stato a trovare Gerda e abbiamo parlato sempre di te [...]. Puoi figurarti com'è stato divertente per me salire le scale di Annalena» (*Montale-Clizia*). Non è escluso che proprio le conversazioni con Gerda abbiano ispirato a Montale, dopo diversi anni, l'idea dell'intervista con un personaggio femminile che potrebbe adombrare anche, in parte, la figura stessa di Irma». [Cfr. PN, p. 395, n. 1]. Con molta probabilità il personaggio femminile di Gerda rappresenta un *alter ego* di Irma Brandeis, che in effetti aveva ricavato

«C'è» disse Filippo additando un bel mazzo di rose in un vaso. «Ma è un semplice particolare. Queste rose rosse in boccio m'hanno fatto pensare ad altre rose, gialle, che non potei portare a casa con me, per non destare sospetti o gelosie.»<sup>109</sup>

Gerda invita allora Filippo a esprimere spontaneamente l'episodio legato a quel dettaglio. Egli ricorda allora di trovarsi in compagnia di sua moglie in una piazza (la «piazza maggiore di M.»<sup>110</sup>) e di aver dato appuntamento a «una ragazza povera e sciancata». L'immagine svilente della donna appena evocata viene risolledata poco dopo:

Attendiamo la nostra padrona, l'umile vittima e tiranna ch'è rimasta con noi sino alla vigilia delle grandi distruzioni<sup>111</sup>.

Nell'atto di rielaborazione dei ricordi che tenta fedelmente di offrire a Gerda accade talvolta che Filippo faccia riferimento all'attività stessa della sua memoria, che spesso fatica a ricomporli: «Maledetta memoria!»<sup>112</sup>. Sembra che il tentativo di fissarli si sovrapponga alla volontà di recupero del passato, come se una ricostruzione integrale possa servire ad aumentare la possibilità che gli eventi tornino a ripetersi. È un'eventualità cui tuttavia finisce per rassegnarsi:

Da solo posso gustare meglio questo tuffo in una vita che credevo finita per sempre. Ricomincerà? Nulla ricomincia<sup>113</sup>.

Maria Gravili si esprime in termini proustiani a proposito della memoria nella *Farfalla*, ritenendo che in essa operi «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>114</sup>.

---

una *short story* da un racconto di Montale per il «New Yorker». La Brandeis aveva più volte spinto l'autore a dedicarsi alla scrittura in prosa e comporre un romanzo insieme: «scrivere un romanzo con te? E diventare ricco? If I could! Se mi fornisci l'argomento posso provarmi; ma sai che non ho fantasia» (Lettera del 12 marzo 1934, p. 63). Qualche anno dopo Montale scriverà ancora a Irma: «Vorrei fare, con questo mio 2° (?) stile ancora quattro o cinque cose per avere un 2° libro con circa una quarantina di poesie, da far pubblicare [...] entro il 1939, a tiratura piuttosto limitata. E poi vorrei provarmi a mutare stile, almeno entro certi limiti, dopo aver taciuto un po'. E se non riuscirò scriverò in prosa» (lettera del 2 dicembre 1938, p. 261). [E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2006].

<sup>109</sup> PN, p. 18.

<sup>110</sup> «M.» sta a indicare la città di Modena, come si evince nel corso del racconto da diversi riferimenti. In *SM* si legge: «E da quel giorno non lesse il nome di Modena senza associare quella città all'idea di Clizia» [*SM*, II, p. 1491].

<sup>111</sup> PN, p. 19. Commenta Scaffai: «L'allusione alle devastazioni della Seconda guerra mondiale ha, come spesso nel libro, una portata più generale. La stessa genericità della definizione evoca una distruzione capace di investire un mondo e una cultura, svincolata o soltanto occasionata dall'evento bellico». [Ivi, p. 396, n. 10].

<sup>112</sup> Ivi, p. 20.

<sup>113</sup> Ivi, p. 21.

<sup>114</sup> Aggiunge inoltre che «Il fine delle prose sembra quello di disoccultare una verità rimasta nell'ombra. Per questo verso l'opera montaliana si pone in linea con la cultura di questo periodo [...]». [M. Gravili, op. cit., p. 170].

Così in *Donna Juanita*<sup>115</sup> - in evidente continuità con *Le rose gialle* - troviamo ancora l'espedito dell'intervistatrice, Gerda, che chiede a Filippo di raccontarle un aneddoto:

«Non mi abbandoni ora che il primo esperimento è riuscito bene. Ho bisogno di una seconda *suite* italiana per la mia serie. Vivo di questo, lei lo sa. Possibile che qui dentro nessun oggetto – quadro libro coccio fiore o fotografia – le abbia dato il *la*? Si lasci andare; debbo pescare in lei qualcosa di assolutamente spontaneo. La spontaneità non è il mio forte; lei può testimoniare a sue spese.»<sup>116</sup>

Non di rado nella raccolta sono rintracciabili forme di umorismo nell'umorismo: ora che «il primo esperimento» è andato bene, a Gerda sembra di aver capito il funzionamento del dispositivo mnemonico del suo interlocutore: un meccanismo che, se attivato nel giusto modo, può dar vita a un'ininterrotta serie di ricordi che fungano da materia per le sue *suites*. Egli deve soltanto lasciarsi ispirare da un oggetto qualsiasi che possa sviluppare un curioso aneddoto - «quadro libro coccio fiore o fotografia»: l'elenco casuale e derisorio riduce il tutto a mero automatismo, mentre a lei spetta soltanto catturare fortunatamente nel flusso che ne verrà per completare la sua serie<sup>117</sup>.

Se prima il recupero memoriale era stato favorito dalla vista di un mazzo di rose, a stimolare il flusso dei ricordi è ora un suono lontano, più precisamente una canzone che qualche attimo prima Gerda «ha chiuso fuori dalla finestra»<sup>118</sup>. Si ricordi l'importanza che una percezione sensibile assume nell'opera poetica montaliana e, in generale, nella narrativa modernista: è uno tra i tanti dispositivi di cui ci si serve per “attivare” il potere manifestante delle cose, rivelando un senso che non è nell'oggetto identificato, ma in ciò a cui esso rimanda, che è imperscrutabile (come il «fischio rauco di una sirena» in *Racconto di uno sconosciuto*)<sup>119</sup>. La «folgorazione» ha

---

<sup>115</sup> Scaffai nei suoi commenti alle prose montaliane ci informa che il dato realistico della vicenda narrata fu contestato dalla nipote di Donna Juanita, Flavia Mercedes Gibelli, la quale inviò una missiva al poeta (quand'egli in effetti era già scomparso) discutendo «l'attendibilità storico-biografica della ricostruzione». [PN, p. 25].

<sup>116</sup> Ivi, p. 27.

<sup>117</sup> Una delle figure retoriche maggiormente usate da Montale poeta è infatti l'elencazione ellittica, – «designazione successiva di “oggetti” del discorso poetico, priva di attribuzione verbale, e quindi senza sviluppo sintattico che non sia quello, eventuale, intorno a proposizioni secondarie e subordinate». [A. Jacomuzzi, *Sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica* (1966), in *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Einaudi, Torino 1978, p. 3].

<sup>118</sup> Scaffai propone un accostamento tra questo racconto e la lirica *Sotto la pioggia* (OC): «[...] la percezione di un suono inatteso prodotto da veicoli, macchinari, strumenti, si lega a un evento mentale: un'improvvisa illuminazione o, come qui, il ricordo di un episodio del passato. Il riferimento al suono della radio può suggerire un accostamento tra la prosa e la lirica *Sotto la pioggia* (OC): «Strideva Adiós muchachos, compañeros / de mi vida, il tuo disco dalla corte» (vv. 13 – 14). La lingua (la stessa parlata da Donna Juanita), il riferimento musicale e forse anche l'allusione al suono non perfettamente riprodotto («ronzio malfermo», «strideva») sono tratti comuni ai due testi. Per di più, anche la poesia sembra rievocare un'ambientazione ligure o quantomeno marina, attraverso immagini e lessico specifici: «murmure», «palma», «fumo [...] d'una nave». Comune è anche il riferimento a remote terre d'oltremare: l'Argentina nelle prose, Città del Capo nella lirica. [PN, pp. 398 – 399, n. 1].

<sup>27</sup> Mi vengono subito in mente i seguenti versi montaliani:

Nulla di te nel vacillar dell'ore

evidenti corrispondenze nella lirica montaliana, e infatti in una delle prime recensioni alla *Farfalla di Dinard* Emilio Cecchi scriveva:

A chi non ne avesse mai visto nulla [delle prose, *NdR*], si potrebbe cercare di offrirne un'idea, ricordando più o meno vagamente certe livide «illuminazioni» di Kafka, e la qualità di brusca presentazione che hanno taluni «poemetti in prosa» di Baudelaire. Non si tratta di riferimenti che pretendono basarsi su questioni imitative, ma di affinità naturali di tono e dignità. In un certo senso, si può pensare a una sorta di calco o impronta negativa della fantasia di Montale. Alla cristallizzazione del deposito dei minerali che sono sospesi alle sorgive della sua poesia. Al rovescio aneddotico, empirico, delle sue invenzioni e operazioni liriche. A un sottoprodotto, ma estremamente raffinato, della sua esperienza vissuta e creativa; 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>120</sup>.

Filippo ricorda allora Donna Juanita, una «enorme medusa» verso cui in giovane età aveva nutrito un sentimento contraddittorio. Ne racconta dettagliatamente le giornate in spiaggia insieme alle sue bambine, mentre Don Pedro, suo marito, detto «il leone delle due rive», passeggiava sulla terrazza di una villa «color zabaglione»<sup>121</sup> preso da impegni di natura politica. In seguito a una fallimentare sconfitta, Don Pedro morì in un manicomio (*ruggiva* il «leone delle due rive»)<sup>122</sup>. Nonostante il soffermarsi su alcuni dettagli apparentemente trascurabili, il narratore manca però di riferirne altri, forse omettendoli intenzionalmente:

«Le basta? Lo so, lei vorrebbe sapere qual è il luogo, qual è la spiaggia, il trampolino dal quale il leone spiccò il volo per il Nuovo Mondo: vorrebbe inserire in un quadro sicuro il bambino che si nasconde in un canneto per tirare qualche innocuo ciottolo a donna Juanita e alle sue *cocorite* [...]. Vorrebbe sapere...»<sup>123</sup>.

---

bighe o squarciate da un vampo di solfo  
fuori che il fischio del rimorchiatore  
che dalle brume approda al golfo.  
[*Delta*, vv. 17-20, *OS*]

<sup>120</sup> E. Cecchi, *Montale narratore*, «L'illustrazione italiana», 1957, p. 13. In una lettera del '57 Montale ringrazierà Cecchi per aver espresso simili considerazioni a proposito della *Farfalla*: «Non mi sarei aspettato che un libretto fuori commercio come la *Farfalla* potesse avere da te una recensione, e così favorevole e acuta. [...]. Le righe finali sono illuminanti anche per me. [...]. La questione dei *petits poèmes en prose* è invece più semplice, dato che anch'io ho tentato di scriverne. [...]». [E. Montale, *Lettere di Montale a Cecchi*, in «Rivista di letteratura italiana», VIII, 1, 1990, p. 175].

<sup>121</sup> Si noti il rilievo spesso conferito al dato cromatico.

<sup>122</sup> In una nota al saggio di Taffon si legge: “[...] L'epiteto di «Leone», ci dice l'autore, gli derivò dal suo «ruggire» sia in Argentina nel far soldi, sia in Liguria quando tentò il successo elettorale. Ora in *Dov'era il tennis...* compare solo con l'appellativo di «Leone del Callao», mentre in *Donna Juanita* col nome vero (ma c'è da crederlo?) di Don Pedro de Lagorio. Anche «Donna Juanita» è un appellativo che deriva dal titolo di un'opera del compositore austriaco Suppé a conferma di quanto gli interessi musicali di Montale agiscono anche una dimensione fantastica [...]”. [G. Taffon, op. cit., p. 204, n. 15].

<sup>123</sup> P. 30. Per l'immagine del canneto si rileggano i seguenti versi: «Ah il giuoco dei cannibali nel canneto» [*Fine dell'infanzia*, v. 100, *OS*], ma anche *Altri versi*: «Il canneto dove andavo a nascondermi»; [*I nascondigli II*, v. 1].

Commenta Greco: «Montale vuol salvaguardare in qualche modo - non essendo disposto a gettarsi allo sbaraglio nell'autobiografia – 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 marginali, di modo che l'intrinseca drammaticità di un tema risulta variamente trasformata, deformata, attenuata»<sup>124</sup>.

*La regata* (1948) e *La busacca* ('47) compongono un dittico di comune ispirazione: la porzione ligure monterossina è vista con gli occhi di Zebrino, il giovane protagonista che si guadagna tale nomignolo «per via della maglietta a strisce che di solito indossava»<sup>125</sup>. I ricordi infantili questa volta non sono rievocati a partire da esperienze sensibili o istantanee illuminazioni che ne attivano il flusso, ma è lo stesso narratore a riportare fedelmente l'esperienza infantile vissuta da Zebrino che, come vedremo, avrà una significativa rilevanza. *La regata* ha inizio con un'ampia sequenza descrittiva dal sapore favolistico condotta in terza persona: in primo piano vi è il paesaggio che il protagonista della storia, Zebrino, scorge dalla finestra della sua stanza nella villa dove la sua famiglia trascorreva i mesi estivi:

Il Verdaccio – un piccolo porto naturale difeso da alti roccioni, nel cuore di un semicerchio di vecchie case attaccate insieme o divise solo da stretti sottopassaggi e intricati budelli – si prendeva quasi d'infilata dalla stanza di Zebrino, al terzo piano della villa di Montecorvo dove la sua famiglia passava i mesi estivi<sup>126</sup>.

La seconda sequenza vede il mutare del punto di vista narrativo: ora è lo stesso personaggio di Zebrino a raccontare della “rivalità” con gli abitanti del luogo vicino<sup>127</sup>. Questo era dominato

---

<sup>124</sup> L. Greco, *Farfalla di Dinard*, in «Studi novecenteschi», II, 4, 1973, p. 96.

<sup>125</sup> PN, p. 91.

<sup>126</sup> Ivi, p. 33.

<sup>127</sup> Zebrino rappresenta l'*alter-ego* infantile dell'autore. Come ci informa Scaffai, le indicazioni geografiche offerte dal protagonista riflettono il paesaggio monterossino: il Verdaccio di cui si legge nell'*incipit* del racconto infatti «non corrisponde a una località reale; richiama il toponimo “Vernazza”, paese delle Cinque Terre (in provincia della Spezia) vicino a Monterosso, il cui nome è qui camuffato in “Montecorvo”. I referenti geografici sono garantiti dal confronto tra il racconto e la prosa *Le Cinque Terre*, che per molti versi ne rappresenta il “cartone preparatorio”. In quest'ultimo pezzo, Montale accenna proprio alle differenze nei costumi e nel dialetto e alle rivalità fra i due borghi di Vernazza e Monterosso, descrivendo personaggi e situazioni del tutto analoghi a quelli presenti in *La regata*». [PN, p. 402, n. 1]. E si legga questa dichiarazione dello stesso autore, che si può estendere anche alle prose narrative: «La Liguria di cui parlano gli *Ossi di seppia* è però soprattutto quella di Monterosso, nelle Cinque Terre, vicino a La Spezia. Mio padre aveva là una casa di villeggiatura dove passavamo tre o quattro mesi tutti gli anni. La Liguria delle mie poesie è soprattutto quella di Monterosso perché a Genova il mare non lo vedevo quasi mai»; [E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte musica e società*, p. 1612]. Si confronti, poi, il racconto *Ricordo di una spiaggia* (uscito sul «Popolo di Roma» il 22 agosto 1943, poi sul quotidiano «La Patria» nel '45 e infine in «La lettura», I, 19 il 27 dicembre del '45, con qualche variazione e col titolo *Una spiaggia in Liguria*, ora leggibile in *Prose e racconti*, pp. 657-661). Il testo, autobiografico, rievoca l'esperienza giovanile della pesca notturna in compagnia di due coetanei; l'avventura si rivela però fallimentare per il giovane, che rimane solo su una spiaggia con il suo fucile fino ad addormentarsi. Al risveglio avverte il colpo di uno sparo e scorge la presenza di un tasso: «Un uomo non era davvero: aveva piuttosto dell'orso, del porco e del gatto. Alzai il fucile con molta lentezza, gli misi il mirino tra gli occhi, esitai un istante, poi con improvviso proposito, premendo il grilletto (l'animale continuava a guardarmi), scartai la canna in alto per sbagliare

dalla famiglia dei Ravecca, la cui presenza aleggia lungo tutto il racconto così come Zebrino l'ha colta dai racconti del padre, senza però verificarne l'effettiva l'esistenza:

Ma esistevano davvero questi Ravecca? Zebrino non li aveva mai incontrati. [...] Se le cose fossero andate in un altro modo, lui Zebrino sarebbe forse nato là, in quella torre bianca, e il Verdaccio non avrebbe avuto segreti per lui. Se suo padre avesse sposato un'altra donna, lui Zebrino sarebbe stato un altro Zebrino, anzi forse non avrebbe avuto quel nomignolo... Ci avrebbe perso o guadagnato?<sup>128</sup>

Tra i tanti personaggi che si incontrano nei racconti della *Farfalla*, il giovane rappresenta uno di quei pochi "eletti" capaci di carpire il significato autentico di certe esperienze<sup>129</sup>:

Col passar del tempo il mito dei Ravecca si dissolse nell'anima del fanciullo, preso da altre scoperte e preoccupazioni. Ma non prima di essere esploso in un episodio del quale egli solo, tra i protagonisti, colse il senso nascosto<sup>130</sup>.

---

il bersaglio. La spallata mi buttò indietro due passi e il fumo della polvere nera mi oscurò per un momento la vista». L'animale, il cui incontro diviene un momento privilegiato esclusivo, assume allora un significato fortemente simbolico.

<sup>128</sup> PN, p. 34.

Daniela S. Vagata dedica particolare attenzione a questa sezione e a quell'«arma del se» propria del padre di Zebrino che investe lui stesso. La studiosa si spinge verso un accostamento poco considerato dalla critica (cui ho dedicato, tra l'altro, un capitolo della mia tesi magistrale), quello tra Montale e Pirandello: «Il «se» introduce una delle grandi domande della vita, quella sull'identità dell'uomo e sulla sua corrispondenza con il nome che porta: forse il bambino sarebbe stato un altro Zebrino o addirittura non sarebbe stato Zebrino e non avrebbe vissuto. Si fa strada una sorta di Mattia Pascal che esordisce dicendo il suo nome, creduto una delle poche certezze della vita, per poi venire smentito lungo il corso del romanzo. Come nel *Fu Mattia Pascal* Pirandello associa la certezza del nome a quella dell'essere e, dubitando del nome, dubita anche dell'essere, così Montale, attraverso i turbamenti infantili, tradotti nel rapporto identità/ nome, presenta un'analoga condizione di disarmonia. Dando un volto al narratore che pone le domande del racconto, ed intravedendo in questo i lineamenti del Montale adulto, il «se» può essere letto come una fuga dalla realtà, un'ipotesi di vita sotto un altro nome. E ci sono altri segnali che conducono inequivocabilmente all'opera pirandelliana; più che sul piano dell'interstualità, essi si collocano su quello dell'interdiscorsività e dell'omogeneità concettuale. [...] Alla luce di queste ultime considerazioni, si deduce che Montale, come Pirandello, percepisce la realtà in modo frammentato, ed è alla costante ricerca di una realtà integra e durevole. Forti tuttavia sono le differenze: dove il nome e l'identità per Pirandello sono una prigionia e sono indicativi dell'impossibilità di vivere esprimendo se stessi, per Montale, all'altezza della *Farfalla di Dinard*, essi traducono una dissociazione dell'io non ancora portata alle estreme conseguenze. Ne deriva che Zebrino è una maschera dell'autore, così come lo è il protagonista dei racconti ambientati in Liguria o il signore elegante e snob di altre *farfalle*?»; [Cfr. Daniela Shalom Vagata, che appunto di *La regata* ha proposto un'attenta lettura: «*La regata*»: lettura di una "farfalla" di Montale, in «Studi e problemi di critica testuale», 2006, 72]. A riprova dell'associazione tra il «se» e l'identità del personaggio, Vagata riporta anche un passo dell'*Umorismo* pirandelliano: «"Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, chissà quali altre vicende avrebbe avuto il mondo". E questo se, questa minuscola particella che si può appuntare, inserire come un cuneo in tutte le vicende, quante e quali disgregazioni può produrre, di quanta scomposizione può esser causa...».

<sup>129</sup> Tema tipicamente montaliano fin dagli *Ossi*: «Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco. / Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto / alberi case colli per l'inganno consueto. / Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto / tra gli uomini che non voltano, col mio segreto» [*Forse un mattino andando in un'aria di vetro...*, OS].

<sup>130</sup> PN, p. 35.

L'episodio rivelatore è la gara tra barche disputata nel mese di settembre da *Lampo*, della famiglia di Zebrino, che si trova ora a competere col *Grongo*, della famiglia Ravecca. La competizione impensierisce non poco il giovane Zebrino: anche se il *Lampo* vanta una tradizione vittoriosa, questa volta la presenza "mitica" della famiglia avversaria lo preoccupa<sup>131</sup>.

Nota giustamente Scaffai:

Nella prosa, l'esito della gara, che vede il *Lampo* come sempre vittorioso ma inaspettatamente minacciato dall'imbarcazione avversaria, richiama il tema del tempo che non può essere fermato in una routine sempre uguale, ma scorre e trasforma eventi e figure. La perdita e l'irrecuperabilità del tempo trascorso sono, del resto, temi centrali nelle prose della *Farfalla di Dinard*<sup>132</sup>.

L'esperienza viene ad assumere un profondo senso conoscitivo e nel finale del racconto il narratore conferma l'alterazione dello stato d'animo di Zebrino:

Fu un attimo infinito, il cuore di Zebrino era lì lì per spezzarsi. [...] Con la mano sul cuore il ragazzo, pallidissimo, non rispose. Rivolto verso levante i suoi occhi erano fissi sulla macchia bianca che sovrastava il Verdaccio<sup>133</sup>.

Anche in *La busacca* Zebrino è coinvolto in un'esperienza competitiva cui conferisce un alto valore simbolico. Se nel precedente racconto la presenza misteriosa era rappresentata dalla famiglia Ravecca, questa volta Zebrino è alle prese con un animale leggendario, la busacca appunto, la cui esistenza «era messa in dubbio dagli uomini più seri, che avevano frequentato la città». La sua inafferrabilità lo rende desiderabile, addirittura «un sogno irrealizzabile». Così Zebrino ha intenzione di vestire e svestire i panni del cacciatore in un'unica battuta al fianco di Restin («il figlio di un suo *manente*»)<sup>134</sup>. L'attesa che si compia il «miracoloso incontro» non è tuttavia compensata dall'esito deludente della battuta di caccia: convinto di aver finalmente scovato la busacca dopo averne scorto l'ombra<sup>135</sup>, Zebrino constata di aver colpito altri tipi di

---

<sup>131</sup> «*La regata* si presenta come un racconto di memoria e d'invenzione, dove la fantasia, il ricordo e gli interrogativi esistenziali sono fusi in un'unica colata [...]»; [Cfr. D. S. Vagata, op. cit., p. 8].

<sup>132</sup> PN, pp. 403-404, n. 17.

<sup>133</sup> PN, p. 37.

<sup>134</sup> A testimoniare la corrispondenza tra i racconti di *FD* e il vissuto biografico del poeta si legga anche la seguente dichiarazione: «Quand'ero ragazzino io, villeggiare voleva dire un viaggio di sei o sette ore, in diligenza o in treno omnibus, per coprire una distanza di pochi chilometri; voleva dire la casa paterna, l'orto, il giardino, l'acqua del pozzo, l'amicizia coi figli del contadino o del *manente*, la pesca, le notti di *battuggia* o di pesca alla lampara, l'attesa della caccia, la pulitura dei fucili, la scelta delle borre, dei pallini e delle polveri, l'orlatura delle cartucce, il risveglio col batticuore all'alba del giorno dell'«apertura», mentre i primi spari echeggiavano fra gli uliveti». [E. Montale, *Mutazioni*, in *Auto da fé*, op. cit., cit. pp. 77-78].

<sup>135</sup> L'«ombra» è un altro di quegli elementi propri del lessico montaliano che attraversa trasversalmente le tre raccolte poetiche. In Montale «ombra» è una parola tematica che simboleggia una presenza inquietante e minacciosa. Si rileva in un alto numero di liriche; di seguito gli esempi più emblematici:

volatili. Pur avendo ottenuto una vittoria nella gara tra le barche ne *La regata*, la reazione di Zebrino è la medesima nel finale dei due racconti: egli rimane «in silenzio» rispetto alle prove esistenziali che lo hanno visto protagonista.

Come osservato in *Racconto di uno sconosciuto*, anche *La busacca* contiene un riferimento alle circostanze storiche, seppur rapido. Si legge nell'*incipit*:

Non sempre i bambini – i più naturali e convinti amici-nemici delle bestie – hanno a portata di mano o a portata d'occhio una fauna abbastanza ricca e varia, come avveniva a quelli che potevano frequentare gli zoo delle grandi città prima che le bombe pioventi dal cielo mettessero in libertà i serpenti a sonagli e le fiere dei tropici. Esistono, e sono i più nei paesi detti (forse ancora per poco) civili, fanciulli ai quali il favoloso bestiario dell'infanzia è quasi del tutto precluso [...]<sup>136</sup>.

Secondo uno schema di frequente applicazione nella *Farfalla*, in *Laguzzi e C.* è un oggetto desueto ad attivare i ricordi: così l'insolito uso di una canna da pesca con cui la vicina di casa era solita recuperare i panni caduti accidentalmente nel balcone si fissa a tal punto nella memoria infantile del narratore da smorzare la sua già scarsa propensione alla «vita di mare». Nel racconto principale ne viene inserito un altro, apparentemente indipendente dal primo (l'incontro con uno scultore avvenuto molti anni dopo), ma nel finale si staglia ancora la vista di quella canna da pesca che provoca «un colpo di stantuffo al cuore».

*La casa delle due palme* si impone fin dall'*incipit* con un tono diverso dai racconti precedenti: il treno, uno «squarcio – un batter d'occhio» evocano famosi luoghi poetici montaliani<sup>137</sup>. Il

---

«Lo sguardo fruga d'intorno, / la mente indaga accorda disunisce / nel profumo che dilaga / quando il giorno più languisce. / Sono i silenzi in cui si vede / in ogni ombra umana che si allontana/qualche disturbata Divinità»; (*I limoni*, 30-36, OS); «Ah l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro!»; (*Non chiederci la parola...*, 5-8, OS); «Se un'ombra scorgete, non è / un'ombra - ma quella io sono. / Potessi spiccarla da me, / offrirvela in dono»; (*Ciò che di me sapeste*, 17-20, OS); «Mezzodi: allunga nel riquadro il nespole / l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole / freddoloso; e l'altre ombre che scantonano / nel vicolo non sanno che sei qui.»; (*Ti libero la fronte...*, 5-8, OC); «Il soffio cresce, il buio è rotto a squarci, / e l'ombra che tu mandi sulla fragile/palizzata s'arriccia. Troppo tardi se vuoi esser te stessa!»; (*Il soffio cresce...*, 1-4, BU); «L'ombra che mi accompagna [...]. L'ombra fidata e il muto che risorge [...]. Il vento del giorno confonde l'ombra viva e l'altra ancora riluttante [...]; (*Voce giunta con le folaghe*, 12, 23, 46-48, BU); «[...] ciò che manca, / e che ci torce il cuore e qui m'attarda / tra gli alberi, ad attenderti, è un perduto/senso, o il fuoco, se vuoi, che a terra stampi / figure parallele, ombre concord»; (*Personae separatae*, 8-12, BU); «Qui nell'androne come sui trifogli; / qui sulle scale come là nel palco; / sempre nell'ombra»; (*So che un raggio di sole...*, 5-7, BU). Il termine compare inoltre, significativamente, nel titolo della IV sezione degli *Ossi*, *Meriggi e ombre*.

<sup>136</sup> PN, p. 41.

<sup>137</sup> Mi riferisco in particolare a *Sotto la pioggia*, «Si punteggia uno squarcio», [v. 21], che condensa in sé tutto il senso della rappresentazione epifanica propria della lirica montaliana: il momento rivelatorio è infatti puntiforme, frammento isolato dalla continuità temporale. Per l'immagine del treno si ricordino invece *Egloga*: «È uscito un rombo di treno, / non lunge, ingrossa»; [vv. 19-20, OS]; «S'alza sulle spallette, sul tunnel più lunge / dove il treno lentissimo s'imbuca.»; [*Bassa Marea*, vv. 15-16, OC]; «Forse un treno sbagliato, un doppione oppure una / sottrazione»; [*Nel fumo*, vv. 6-7, SA]; «La tua casa era un lampo visto dal treno»; [*L'Arno a Rovazzano*, v. 12, SA]; «Oltre il breve recinto di fildiferro / di uno di quei caselli ferroviari / dove fermano solo treni merci», [*Oltre il breve recinto di fildiferro*, vv. 1-3, QQ]; «il treno accelera...», ... *cupole di fogliame da cui sprizza*, v. 6, AV]; «ma il treno non

racconto è intessuto di spunti autobiografici: la “Casa delle due palme” era infatti la residenza estiva della famiglia Montale, nella zona monterossina<sup>138</sup>. Si ricordi inoltre che «la prima sezione di *FD* è la più vicina a costituire l’unità romanzesca di cui si parlava, soprattutto per la sua concentrazione, sia dal punto di vista geografico che temporale, nell’originaria stagione ligure di Montale fra la natia Genova e la familiare Monterosso, recuperata sul pretesto delle diverse occasioni via via offerte alla memoria creatrice»<sup>139</sup>. Molti dei racconti della parte iniziale di *FD* ruotano intorno alla centralità assunta dal ricordo dell’esperienza privata, propria o altrui<sup>140</sup>. Ne *La casa delle due palme* il tempo passato viene recuperato e “ricontestualizzato”:

[...] *La casa delle due palme* è incentrata sulla tematica, cara anche al Montale di certi *Ossi di seppia* (in particolare di *Flussi*, ai cui motivi sembravano già ispirarsi altri testi della *Farfalla*, specialmente *Donna Juanita*), del tempo passato, rivissuto come contemporaneo al presente<sup>141</sup>.

Federigo, il protagonista, fa ritorno nella vecchia villa paterna ed è tutto un susseguirsi di ricordi, accompagnati dalla constatazione della distanza ormai incolmabile che è venuta a crearsi tra sé, quel luogo e il tempo dell’infanzia. Ritrovare quei luoghi immutati non fa che aumentare tale divario:

[...] e non meno uguali erano rimaste la via e le abitazioni che si scorgevano intorno, quel tuffo fuori del mondo ormai abituale, quel recupero di un tempo ch’egli credeva quasi immaginario avevano veramente qualcosa di miracoloso. Federigo credette per un attimo di impazzire [...]<sup>142</sup>.

---

ralenta per ora la sua corsa», *Tergi gli occhiali appannati* v. 13, *AV*]; «Ha prenotato un letto di prima classe / nel treno che va e non torna dall’aldilà», [*Il vate* vv. 1-2, *PD*]; «Ed è un sapere mutilo, inservibile, / il solo che ci resta nell’attesa / come in sala d’aspetto che giunga il treno» [*Il dono*, vv. 20-22, *PD*].

<sup>138</sup> Se ne trova una descrizione anche in un’epistola di Marianna Montale: «Che vuol dire “Monterosso al Mare, proprietà Montale”? Tu l’hai visto scritto in quella cartolina che ti mandai con la Torre di Fegina, non è vero? Vuol dire che quella torre è di proprietà della famiglia Montale. La nostra villa non è nel paese proprio di Monterosso, è a Fegina, che sarebbe la spiaggia di Monterosso e siccome la torre resta in capo alla spiaggia, la chiamano “la torre di Fegina”. La torre è appunto dentro alla villa [...]; nella villa ci sono: due palazzine [...], una torre, la casa dei coloni, giardino, boschetto, pineta, orto e alcuni vigneti»; [*Lettere da casa Montale (1908-1938)*, a cura di Zaira Zuffetti, Ancora, Milano 2006, p. 47]. Ancora, si legge in una lettera dell’autore indirizzata a Irma Brandeis: «7 settembre 1938 Monterosso. Darling, sono qui a salutare mia madre, ormai vecchia di 76 anni e poco riconoscibile. *Questa è la villa dove sono nati i cuttle fish bones*; quella che hai visto più o meno dal treno. Una pagoda a tre piani con grandi palme davanti, un giardino in decadenza e un orto. [...] È un luogo bellissimo, ma ormai per me non sa che di putredine e mi fa misurare meglio i pochi passi che ho fatto da allora e quelli che *devo* ancora fare per essere solamente me stesso, senza più contatti con un passato che non mi appartiene. Stasera torno a Levanto»; [E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2006, p. 237, c. n.].

<sup>139</sup> M. Forti, op. cit., p. 311.

<sup>140</sup> «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»; [M. Forti, *Montale: la prosa di fantasia e d’invenzione*, in *PR*, p. XXIII].

<sup>141</sup> *PN*, p. 51.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 54.

L'impressione iniziale viene spazzata via poco dopo, ma è un continuo alternarsi di sensazioni contrastanti in un perpetuo oscillare tra il tempo vissuto e quello presente: «Una casa color salnitro [...] pareva invece ribadire la prima illusione perché ogni pietra, ogni toppa e persino il tanfo di pesce marcio e di catrame che la circondava lo tiravano pericolosamente in giù, nel pozzo delle memorie; [...]»<sup>143</sup>.

Come giustamente evidenzia Forti:

È tipico di Montale [...] il mischiare la realtà comune e le sue altre implicazioni, i vivi e i morti, l'usare gli uni come reagente della durata e della verità degli altri [...]»<sup>144</sup>.

I personaggi che circondano Federigo, come Gresta il figlio del contadino (*alter-ego* di Restin di *La busacca*), suo amico d'infanzia, non ne condividono la stessa inquietudine e il senso di smarrimento; la riflessione sul tempo trascorso e il suo arrovellarsi alla ricerca di quanto tutto è cambiato pur rimanendo immutato sembra coinvolgere lui soltanto<sup>145</sup>.

Due sono i micro-temi che ricorrono e accomunano questa prosa alla successiva *La donna barbata*: quello del tempo e l'incontro con i morti. Come osserva Scaffai:

L'idea della reversibilità del tempo rientra nella tematica privilegiata dal Montale lirico. Reversibilità, oppure «frantumazione temporale per cui ogni attimo è diverso e pure uguale a un passato ripresentato continuamente nel presente» (Graziosi). [...] Tuttavia, nella poesia del primo Montale [...], il tema assume sfumature prevalentemente esistenziali e psicologiche, legate alla memoria affettiva del solo protagonista lirico; nella prosa (e nelle poesie più tarde, specie in *Satura*), il tema è proiettato, come ipotesi paradossale, anche al di fuori del soggetto<sup>146</sup>.

Relativamente all'incontro con i morti:

Gresta, il compagno d'infanzia del protagonista, è uno dei primi "fantasmi" (*revenants*, con vocabolo francese entrato nel lessico montaliano: cfr. il titolo del componimento di *Satura*, *Le revenant*) che si presentano al narratore in molti racconti della *Farfalla di Dinard*. Che siano davvero dei fantasmi (si vedano *La donna barbata* e *Sul limite*, FD) o, come in questo caso, dei semplici sopravvissuti, la loro principale funzione è quella di condurre il personaggio a

---

<sup>143</sup> Ivi, p. 55.

<sup>144</sup> E ancora "in questo senso si lega a questa prosa l'inizio famoso di *Proda di Versilia*: «I miei morti che prego perché preghino / per me, per i miei vivi com'io invece / per essi non resurrezione ma / il compiersi di quella vita ch'ebbero / inesplicata e inesplicabile, oggi / più di rado discendano dagli orizzonti aperti...» [cfr. M. Forti, op. cit., p. 314].

<sup>145</sup> «Oggi in ciascuno di noi c'è un uomo nuovo e un uomo vecchio in conflitto, di qui la disarmonia, lo squilibrio dei nostri giorni.» [E. Montale, *La solitudine dell'artista*, in *Auto da fé*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 54].

<sup>146</sup> PN, p. 411, n. 14.

ripercorrere luoghi ed episodi del proprio passato, seguendo una situazione letteraria ben collaudata<sup>147</sup>.

Ne *La casa delle due palme* si accenna rapidamente a un personaggio, la serva Maria, che troverà uno spazio più ampio ne *La donna barbata*<sup>148</sup>

[...] uno dei racconti più alti che siano stati scritti nella moderna narrativa, il senso del tempo si dilata dall'interno come una malattia del cuore che aspira a conservare la originaria innocenza, appunto perché non può conservare altra sostanza più poetica. Qui il personaggio sembra essere lo stesso Montale: un personaggio umile, che ritorna sul luogo dell'infanzia come a guarirsi del male della vita. La narrazione è un capolavoro, per il modo come i piani del tempo, pur restando assurdi perché legati alla presenza di ombre, diventano densi di qualità arcane: quel sentimento dell'irrimediabile retrocedere nella durata che rende quasi straziante il recupero della vita vanificata o spenta<sup>149</sup>.

Avviene qui l'incontro con una persona del suo passato, benché essa fosse morta trent'anni prima<sup>150</sup>: «la donna barbata diventa così un'ulteriore testimonianza della presenza dei morti nella poesia di Montale, ma trattati come ombre vive»<sup>151</sup>:

Il signor M., che «era mutato assai e lo sapeva, ma siccome evitava di guardarsi nelle vetrine dei negozi, poteva anche dimenticare che quarant'anni non erano passati invano per lui.

---

<sup>147</sup> Ivi, p. 410, n. 9

<sup>148</sup> Per il personaggio di Maria Bordigoni si ricordi la trasposizione del racconto nella poesia *Quel che resta (se resta)*:

La vecchia serva analfabeta  
e barbata chissà dov'è sepolta  
poteva leggere il mio nome e il suo  
come ideogrammi  
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  
chissà perché la ricordo  
più di tutto e di tutti  
se entrasse ora nella mia stanza  
avrebbe centotrent'anni e griderei di  
spavento.

E. Montale, *Quaderno di quattro anni*, in *Tutte le poesie* (a cura di G. Zampa), Mondadori, Milano 1990, p. 603.

La rievocazione della vecchia serva si trova anche quanto in un'intervista del '55: «E la sua eroina nella vita reale? Una mia vecchia serva analfabeta. Io solo ne ricordo il nome» [*SMA*, p. 1598] e nella ventinovesima delle *Trentadue variazioni*: «Una mia vecchia cameriera e cuoca, analfabeta, smistava la corrispondenza del condominio in cui vivevo» [*PR*, p. 604].

<sup>149</sup> M. Piazzolla, *Montale narratore*, «La Fiera letteraria», XVI, 14, 2 aprile 1961, p. 5.

<sup>150</sup> A proposito della volontà di preservare la memoria dei morti è utile rileggere una dichiarazione di Montale rispetto alla propria poesia, che può senz'altro riferirsi anche ad alcune prose di *FD*; l'oscillazione «tra memoria ed oblio» infatti la confessa lui stesso come sua: «Io mi considero un uomo che vive dentro un mistero ineffabile che continuamente lo tenta e non si lascia penetrare. E la mia poesia è un diario intimo di questo uomo la cui esistenza oscilla tra memoria e oblio». [cfr. «Un poeta oggi», intervista a cura di G. Grieco, in «Gioia», 21 marzo 1971, p. 12].

<sup>151</sup> G. Ioli, *Montale*, Salerno editrice, Roma 2002, p. 123.

[...] non aveva più casa, nessun ciarpame di antica data poteva più aspirare alla funzione di tabù. Gli restava quell'ombra tremula e affannosa ch'egli cercava di respingere da anni e che ora gli camminava accanto, soffiando per reggere al suo passo da capriolo.

Non avendo più il suo reliquiario da contemplare, la casa in cui aveva vissuto anche Maria, né oggetti che possano diventare appigli per le sue memorie (quei «tabù» che potrebbero evocarne la presenza), il signor M. tenta di scorgere la vecchia signora nei luoghi della sua infanzia, come lungo il percorso per tornare da scuola<sup>152</sup>. Il recupero memoriale risulta essere ancora un atto ambiguo e contraddittorio: da un lato il narratore si muove alla ricerca di segnali che possano manifestare la presenza accanto a sé dei suoi morti, seppur evanescente; dall'altro, tenta di respingere invano quelle «ombre», che sono però per definizione indivisibili da sé. Scrive Lonardi:

Stimolata la memoria per queste strade così poco petrarchesche, la memoria stessa si assume il compito di ultima, e anzi unica, difesa dei morti, propriamente della loro sopravvivenza. Compito terribile, stante la natura fragile e desultoria, involontaria appunto, della memoria. Per questa terribilità del compito (ma anche ineluttabilità del medesimo), una tale memoria-eliso, una tale memoria-arca ha il suo anticipo nel Foscolo dei *Sepolcri*, ma ha il suo drammatico punto di verifica con Proust<sup>153</sup>.

Il dispositivo mnemonico sembra inoltre essere intermittente: «Di Maria non si ricordava quasi mai, solo a lampi gliene tornava l'immagine nelle ore più buie della sua vita [...]. Il signor M. era certamente l'unica persona al mondo che ne conservasse un barlume di ricordo»<sup>154</sup>.

Gli oggetti desueti sono ancora una volta funzionali al recupero memoriale:

A volte aveva lottato contro quella memoria, aveva cercato di disfarsene come si fa di un cencio smesso. In tutte le case che non hanno mutato padroni esiste ancora qualche barattolo vuoto, qualche cianfrusaglia che nessuno dei sopraggiunti oserebbe toccare<sup>155</sup>.

Nel 1962 Montale scriveva:

L'uomo d'oggi è come un navigante che debba continuamente buttare a mare una zavorra ormai pericolosa: zavorra non solo di oggetti, ma di ricordi e di rimpianti. Può accadere che

---

<sup>152</sup> «La figura della vecchia serva [...] era certamente ben più che un ricordo, era una delle tante figure protettrici di cui si affolla la poesia di Montale, non tanto fulminata in un gesto come nella sua poesia in verso, ma posta al centro di una ardua continuità ritrovata fra presente e passato, fra sopravvivenza animistica e meccanica dell'esistenza [...]»; [M. Forti, op. cit. pp. 314-315].

<sup>153</sup> G. Lonardi, *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, p. 52, cit.

<sup>154</sup> «Lampi» e «barlumi» sono, com'è noto, marchi caratterizzanti la più alta poesia montaliana (cfr. *Il balcone. La vita che dà barlumi*, v. 9).

<sup>155</sup> PN, p. 64.

un oggetto insignificante diventi per noi un concentrato di passato, assumendo così una funzione di totem<sup>156</sup>.

A proposito del tema dell'incontro con i morti, si legga invece questo passo di *La piuma di struzzo*, quando il narratore racconta che, in procinto di dormire:

[...] entrarono a farmi visita due strane figure delle quali avevo perduto affatto il ricordo; [...] un soldatuccio robusto, di mezza statura, bardato e coperto d'armi *cap-a-pe*, come il fantasma dell'Amleto con l'aggiunta di una grande piuma di struzzo che dal cappello gli scendeva ad arco fin quasi sugli speroni; e accanto a lui, servile e cerimonioso, un vecchietto che si esprimeva con gesti e smorfie di lemure piuttosto che con le parole di un indecifrabile dialetto<sup>157</sup>.

È questo uno dei tanti incontri con i morti, frequenti nella *Farfalla* (e frequentissimi nella poesia montaliana<sup>158</sup>): i due personaggi sono cantanti lirici che iniziano a dar spettacolo<sup>159</sup>. Nella riflessione conclusiva del brano, dopo una serie di interrogativi intorno a una frase pronunciata da una delle due figure che continua a ronzargli nella testa («Del mondo i disinganni»...), il protagonista si convince della natura inconscia di quell'apparizione:

Poi riflettei che un nesso fra le due figure esisteva in me [...]. I due uomini erano il principio e la fine di un arco, di una parabola mia personale, privata. E continuavo a ignorare colui per il quale, oggettivamente, erano esistiti di più. Non sempre si riesce a vivere per chi si vuole<sup>160</sup>.

La fragilità delle memorie che a fatica erano emerse in *La casa delle due palme* sembra come ricomporsi in *Il bello viene dopo* (1950): «[...] Capitone alla livornese. Ah no! No, non mi tenta; ma mi fa ricordare il botro melmoso che passava accanto alla mia casa. Chissà se c'è più. Serpeggiava, forse si insinua ancora fra rocce e canneti e non si può costeggiarlo che in pochi tratti. [...]. Ma ci sono le anguille, le migliori del mondo. Rare, piccole anguille giallognole che è difficile vedere sotto la superficie grassa del sapone che intorbida l'acqua»<sup>161</sup>.

---

<sup>156</sup> E. Montale, *L'uomo nel microscolco*, in *Auto da fé*, op. cit., p. 252.

<sup>157</sup> PN, p. 98.

<sup>158</sup> Cfr. *Dormiveglia*: «Il sonno tarda a venire / poi mi raggiungerà senza preavviso. / Fuori deve accadere qualche cosa / per dimostrarmi che il mondo esiste e che / i sedicenti vivi non sono tutti morti» [*Dormiveglia*, vv. 1-5, QQ].

<sup>159</sup> Marco Forti suggerisce una corrispondenza tra *La piuma di struzzo* e una lirica delle *Occasioni*: «È possibile anche, sul filo delle citazioni operistiche, instaurare un parallelo fra questo brano e «Keepsake», una poesia delle *Occasioni*, di una quindicina di anni prima, tutta giuocata sui nomi e le figure di famosi personaggi di operetta». [M. Forti, op. cit., p. 316].

<sup>160</sup> PN, p. 101.

<sup>161</sup> Ivi, p. 70.

Di questo personaggio Luperini sottolinea «i tratti dell'intellettuale-snob e del nostalgico e polemico confutatore del presente in nome del passato» [R. Luperini, *Tra la «Casa delle due palme» e un albergo di lusso*, in *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 186].

Il capitone rappresenta lo spunto per la rievocazione di ricordi legati all'infanzia, che occupa buona parte del racconto. Nella parte conclusiva si legge:

«Dovresti abituarti al Manzanillo» disse la ragazza cercando il lapis per le sopracciglia nella *trousse* di tartaruga. «Non fa morire, porta via il ricordo di tutto. Dopo saresti come una donna che ha saltato il fosso, che non ha più paura di nulla. Ma tu vuoi restarci dentro, nel fosso; a pescarci le anguille del tuo passato.»<sup>162</sup>

Si noti intanto l'affinità tra il «pozzo delle memorie» che già figurava in *La casa delle due palme* e il fosso delle anguille, che giustamente Segre definisce «il fosso della memoria»<sup>163</sup>. La reazione verso il riaffacciarsi insistito della memoria diventa ambigua: da un lato essa rappresenta l'unico appiglio cui aggrapparsi per rimanere ancora saldi a una dimensione temporale (seppur remota) ora che quella del presente sembra sfuggire; dall'altro la sua prepotenza nell'irrompere così ripetutamente lo rende prigioniero in quel «fosso»<sup>164</sup>.

Anche nella quarta e ultima parte di *FD* si rintracciano molti dei fili conduttori appena rilevati: in primo piano figura sempre la componente memoriale, che si intreccia poi ad altri motivi secondari, come ad esempio il repertorio animalesco.

*Sul limite* (46) rappresenta ancora l'irrompere di un ricordo lontano che squarcia il momento presente e l'incappa in un fantasma del proprio passato<sup>165</sup>. Dopo aver accennato rapidamente a un incidente in taxi, il protagonista incontra un vecchio conoscente, di cui a malapena ricorda il nome, curiosamente accompagnato da due animali:

---

<sup>162</sup> Evidente la rievocazione in chiave narrativa dei versi di *L'Anguilla* anche grazie ad alcune coincidenze lessicali, come ad esempio «botro» e «fosso».

<sup>163</sup> Si ricordi come la pesca nel fosso delle anguille sia un momento centrale in *I Limoni*, poesia tutta incentrata sul ricordo dell'infanzia: «Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla»; [*I limoni*, vv. 4-7, OS].

<sup>164</sup> Cfr. l'immagine della «fossa» in *Voce giunta con le folaghe*: «nella fossa / che circonda lo scatto del ricordo» (*Voce giunta con le folaghe*, vv. 49-50, BU); [cfr. Scaffai, BU, p. 309].

<sup>165</sup> Cfr. la poesia *in limine* agli *Ossi*: «Un rovello è di qua dall'erto muro / Se procedi t'imbatti / tu forse nel fantasma che ti salva: / si compongono qui le storie, gli atti / scancellati pel giuoco del futuro» (*Godi se il vento ch'entra nel pomario...*, vv. 10-14, OS).

Scaffai nella nota introduttiva al racconto spiega l'origine complessa di questa prosa, “[...] che prende avvio da un episodio narrato da Montale a Irma Brandeis nella lettera del 2 novembre 1934: «Darling, / ieri il taxi car nel quale mi trovavo è stato investito da un altro ed è andato a gambe all'aria, press'a poco così: [segue un disegno del taxi rovesciato]. Non mi sono fatto nulla di male. [...] Ero prigioniero dentro e sentivo i commenti della gente accorsa. Ho pensato anche: e Irma?? Pochi istanti dopo il driver venne tirato fuori sano e salvo. Sentii che gli chiedevano: C'è nessun altro dentro? – E lui con voce seccata: “Ma...dovrebbe esserci un uomo”. [...] Allora uscii fuori dal finestrino, strisciando, e dopo avere acceso una sigaretta feci un inchino semi-circolare affermando: “Il defunto sono io!” [...] (*Montale-Clizia*). Irma ricavò dall'episodio la materia per il racconto intitolato *Nothing of serious* (“Niente di serio”), pubblicato sul «New Yorker» il 13 luglio 1935 (ora in De Caro). Anni dopo, Montale rielaborò la propria narrazione e alcuni particolari originali della shot story di Irma per scrivere *Sul limite*. La lettera e i due racconti coincidono fino all'uscita dei protagonisti dal taxi capovolto; dopo, *Sul limite* si arricchisce della tematica escatologica, estranea alle “fonti.”” (PN, p. 196).

«E non giungo solo, sai?» Son venuto con Galiffa, il canino che prediligevi da bambino, e con Pinocchietto, l'asinello di Vittoria Apuana, al quale portavi sempre lo zucchero. In buona compagnia, no?» ed ebbe un riso che mi fece sussultare<sup>166</sup>.

Ben presto ci rendiamo conto che si tratta di un *flash back*, un racconto *post-mortem*<sup>167</sup> in cui il protagonista ricorda una serie di eventi che gli sono accaduti<sup>168</sup>. Nicola infatti (questo il nome del personaggio secondario) «appartiene alla schiera dei “fantasmi” di individui trascurabili in vita, il cui ricordo riaffiora senza ragione alla memoria dei protagonisti di molti racconti nella *Farfalla*»<sup>169</sup>. Conosciuto soldato molti anni prima, Nicola è morto durante la guerra, ed è ora impiegato presso l'«ufficio smistamento, a Limite». Il mondo ultraterreno che Nicola descrive al protagonista è diviso in «Zone», dove i defunti hanno la possibilità di visualizzare le «registrazioni» della loro vita. Confuso, il protagonista richiede una sorta di “proroga”, l'affastellarsi delle memorie sembra essere un peso troppo ingombrante per lui:

«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 d'impazzire per questo sforzo e il destino mi aveva persino risparmiato la notizia del vagone impioabato. E ora tu... No, no, è troppo, è troppo... Io volevo che ci fosse qualcosa di *fnito* nella mia vita, intendi?, qualcosa che fosse eterno a forza d'essere finito. Non posso ricominciare, Nicola, non posso, portami da mia madre... se c'è.»

Nella lirica è manifesta la difficoltà di godere dell'esperienza immediata, dell'*hic et nunc*, mentre si spera e si allude a una dimensione profonda e nascosta sotto le incrostazioni del reale dalla quale (forse) poter trarre beneficio. In virtù di ciò, l'esercizio della poesia coincide con l'attesa paziente di una manifestazione improvvisa, di una discontinuità fenomenica che possa svelare un accertamento decisivo, un «varco» da schiudere, un «muro» da oltrepassare. La prosa della

---

<sup>166</sup> Ivi, p. 200.

Per la presenza del cane Galiffa cfr.: «Nei miei primi anni abitavo al terzo piano / e dal fondo del viale di pitòsfori / il cagnetto Galiffa mi vedeva / e a grandi salti dalla scala a chiocciola / mi raggiungeva. Ora non ricordo / se morì in casa nostra e se fu seppellito / e dove e quando. Nella memoria resta / solo quel balzo e quel guaito né / molto di più rimane dei grandi amori / quando non siano disperazione e morte. / Ma questo non fu il caso del bastardino / di lunghe orecchie che portava un nome / inventato dal figlio del fattore / mio coetaneo e analfabeta, vivo / meno del cane, è strano, nella mia insonnia»; [*Nei miei primi anni abitavo al terzo piano, QQ*].

<sup>167</sup> PN, p. 465, n. 1.

<sup>168</sup> In riferimento al contenuto del racconto, Montale confesserà a Contini, qualche anno più tardi: «mi ha procurato lettere di sdegno. Pare che io abbia offeso l'al di là». [E. Montale, Lettera a G. Contini, 23 settembre 1946, ora in D. Isella (a cura di), *Eusebio e Trabucco. Carteggio di E. Montale e G. Contini*, Adelphi, Milano 1997, p. 97].

<sup>169</sup> PN, p. 466, n. 13.

Sulla volontà di tutelare i «fantasmi» della propria esistenza, umani o animali, si leggano anche i seguenti versi: «La tempesta di primavera ha sconvolto / l'ombrello del salice, / al turbine d'aprile / s'è impigliato nell'orto il vello d'oro / che nasconde i miei morti, / i miei cani fidati, le mie vecchie / serve – quanti da allora / (quando il salce era biondo e io ne stroncavo / le anella con la fionda) son calati, / vivi, nel trabocchetto. La tempesta / certo li riunirà sotto quel tetto / di prima, ma lontano, più lontano [...]». [*L'arca*, vv. 1-12, BU].

*Farfalla*, pur nella ricchezza delle concordanze, delle ripetizioni e del riuso di medesimi luoghi, immagini e formule lessicali del modello poetico, vive della sua immagine riflessa. Mi viene in mente l'immagine di un cannocchiale che, pur mirando allo stesso paesaggio, ce lo restituisce con dimensioni e proporzioni differenti a seconda del punto di vista da cui lo osserviamo. Se nella lirica *in limine* il poeta gode della posizione liminare poiché alimenta la sua necessità di credere in un «oltre», nella prosa - concreta, oggettiva, derisoria - un eventuale superamento di quel «limite» rappresenterebbe la morte della materia e, dunque, la fine della vita. Il fantasma citato nei versi lirici ha il potere di ricomporre storie e «atti scancellati» per il futuro; il narratore è, al contrario, infastidito dalla presenza invadente di quei *revenants* che improvvisamente vorrebbero sradicarlo dalla tranquilla consuetudine della sua esistenza («Io volevo che ci fosse qualcosa di *finito* nella mia vita, intendi?, qualcosa che fosse eterno a forza d'essere finito»). Il racconto che segue, *Sulla spiaggia*<sup>170</sup>, è affine a *Sul limite*: ancora un espediente (qui un omaggio ricevuto da una vecchia conoscenza) è l'*input* per l'ennesima riflessione sulla memoria:

A dire il vero sono avvilitissimo. Penso agli scherzi della memoria, al pozzo di San Patrizio del ricordo. Io mi credevo in credito verso di me e verso gli altri supponevo che infinite cose tramontate vivessero ancora in me, trovassero nel mio petto la loro ultima giustificazione: mi credevo ricco ed ero invece indigente. [...] Ero consapevole di custodire nello scrigno della memoria una folla di fantasmi possibili, virtuali che non evocavo per non ridestare ombre non sempre grate, ma che tuttavia affioravano talvolta alla superficie della coscienza e ne formavano in qualche modo la ricchezza<sup>171</sup>.

Questa volta il recupero di un momento vissuto avviene in maniera passiva, non è il protagonista ad andare «dilettantisticamente alla ricerca del tempo perduto», ma è una certa Anactoria o Annabella che desta il suo ricordo, per cui «vi è ribadito il potere attivo delle apparizioni, esaltandone la forza indipendente, pressoché anonima, che le spinge dentro il flusso vitale»<sup>172</sup>. C'è chi ha letto questa prosa quale rappresentazione simbolica della poesia stessa:

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,

---

<sup>170</sup> «Il racconto [*Sul limite*, NdR] forma quasi un dittico con la prosa che lo segue nella raccolta, *Sulla spiaggia*, apparsa sul «Corriere della Sera» nel settembre del '46 e ugualmente inserita nell'edizione del '60. Il titolo originario, *L'angelo dimenticato*, muta in *Sulla spiaggia* con l'ingresso nella *Farfalla*, a ribadire la simmetria rispetto a *Sul limite*. I due racconti condividono, infatti, elementi del contesto (l'ambientazione fiorentina), la rievocazione di figure femminili quasi omonime (Giovanna in un caso, «Annalena o Annagilda o Annalia» o Anactoria - il protagonista non ricorda il nome esatto - nell'altro) e soprattutto il tema fondamentale: il ricordo che irrompe nella memoria del protagonista contro la sua stessa volontà, riportando in superficie figure rimosse ed episodi da tempo conclusi». [PN, p. 195].

<sup>171</sup> *Farfalla di Dinard*, Mondadori, Milano 1969, pp. 212-213.

<sup>172</sup> G. Gramigna, *Un debito con la «Farfalla»*, in «Letteratura», XXX, gennaio – giugno 1966, n. 79-81, p. 183, cit.

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 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<sup>173</sup>.

Ne *Il regista* il protagonista incontra casualmente un uomo «aureolato, quasi fuso nella prima nebbiolina»<sup>174</sup> nel quale riconosce una persona conosciuta in passato e creduta ormai morta. Amerigo è un fantomatico regista che, nel voler ricambiare un favore ricevuto molti anni prima, gli propone una parte in un film «dei prossimi cinquanta secoli che poi gli interessati vedranno, anzi vivranno, a turno e per il piccolo tratto che li riguarda»<sup>175</sup>. Il protagonista è spiazzato e disorientato dal linguaggio allusivo del regista:

«[...] E si capisce: lassù si aggiornano, si tengono al corrente. In fondo, abbiamo una scelta che voi non avete.» [...]

«Ora» proseguì «non si tratta di darti una parte nuova, la tua sta per finire e non è stata nemmeno brillantissima. Non per colpa tua, lo so. [...]»<sup>176</sup>

Il resto è un vero e proprio monologo del regista sulla difficoltà/improbabilità di consacrarlo all'immortalità, come Omero o Callimaco: l'unico modo sarebbe quello di diventare un altro personaggio, o addirittura legare il suo nome a un oggetto, pettinatura o cane: «Si potrebbe fare – se preferisci – che uno spillo, una cravatta, una pettinatura portino il tuo nome; o una nuova sottospecie di cani, se vuoi. So che amavi certi bastardi [...]»<sup>177</sup>.

Le parole del regista provocano un effetto alienante sul protagonista (quasi come *un terrore da ubriachi*): vacillando nella nebbia, viene fermato da un poliziotto che «non vedeva nulla nella nebbia dov'io vedevo il volto che mi aveva sorriso in Vallarsa più di trent'anni fa»<sup>178</sup>.

L'*incipit* del brano che segue suona come una prosecuzione di quello che immediatamente lo precede (*Il regista*): «I miei migliori amici sono morti.» Ad eternarne la memoria sono tuttavia

---

<sup>173</sup> F. Sielo, pp. 46-47, cit.

<sup>174</sup> *FD*, p. 176.

<sup>175</sup> *Ivi*, pp. 176-177.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>177</sup> *Ivi* p. 178.

<sup>178</sup> Cfr. «gli uomini che non si voltano» in *Forse un mattino andando...* (v. 8, OS).

rimaste le loro vedove, che approfittano del loro buon nome per ricavarne lustro e vantaggi personali:

Perpetuano la loro memoria, sono avvolte in gremaglie, pendule di nastri e di gale; sono ossequiate dai prefetti, presiedono comitati, tagliano nastri inaugurali di esposizioni, rompono bottiglie di champagne su chiglie prossime al varo, correggono le bozze dei defunti, ritirano le loro ceneri alla stazione, consegnano borse di studio, mantengono in vita un lucignolo che preferirebbe spegnersi per mancanza d'olio. "Lasciateci in pace!" dice di sottoterra la voce flebile degli estinti<sup>179</sup>.

A colorare tiepidamente questa prosa sono gli inserti linguistici ("Mein Mann", "mon mari", "my husband")<sup>180</sup>, ma il tono del racconto è amaro e desolato. La conclusione riprende le medesime parole dell'*incipit* argomentandole («I miei migliori amici sono morti ed io solo resto a lottare contro il culto ad essi professato dalle care Vedove»). Alla vacua ostentazione delle vedove il poeta contrappone la propria memoria, più intima e perciò più nobile, che ritrova i suoi amici nelle piccole cose: «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». È una «lotta» solitaria, ma ha dalla sua tutta la forza e la sincerità del suo ricordo.

Il racconto *I quadri in cantina* fu pubblicato sul «Corriere d'Informazione» nel 1946 e, nella raccolta in volume, figurava nella prima sezione dell'opera, anziché nell'ultima. Lo spostamento dalla prima all'ultima parte è certamente conforme all'intento di mantenere, per la prima, le prose di ambientazione ligure, poiché il racconto è collocato tra Trieste e Firenze (riflettendo l'esperienza biografica di Montale, di cui ci dà conto con il solito ricorso al *flashback*).

Nella prima sequenza il narratore infatti ci informa implicitamente di trovarsi a Trieste con un amico:

Cominciava a soffiare la bora. Eravamo usciti dal museo Revoltella, io e B., e ci si avviava verso il caffè Garibaldi quando un giovane alto e magro, con un impermeabile di gabardine mezzo rovesciato dal vento ci passò accanto in fretta, incrociandoci, e si volse a salutare con un cenno della mano. Non aveva nulla di notevole, pure chiesi a B.: «Chi è?».  
«Oh nulla» rispose B. indifferente «un futurista.»<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> *FD*, p. 179.

<sup>180</sup> La procedura dell'inserito eterolinguisico è una tecnica sperimentale ampiamente impegnata dai modernisti europei di quegli anni. Per uno studio attento ed esaustivo sull'uso linguistico nella *Farfalla* si guardi a F. Sboarina, *Sulla sintassi di «Farfalla di Dinard»*, in AA. VV., *Quaderno montaliano* (a cura di P. V. Mengaldo), Liviana, Padova 1989, pp. 191, 215.

<sup>181</sup> *PN*, p. 213. Come si evince nel finale del racconto, «B.» sta per Bobi, *alias* Roberto Bazlen. Il pittore futurista è invece Giorgio Carmelich, che Montale aveva effettivamente conosciuto grazie all'amico Bobi, come si legge in *SM*: «Conoscevo già la poesia di Saba, ma Bobi mi rivelò anche Giotti, Bolaffio e, più tardi, Carmelich». [Cfr. *Ricordo*

Qualche anno dopo il narratore, ancora a Trieste in compagnia del suo amico, si trova a visitare una mostra di un pittore scomparso da qualche tempo, senza però sapere, in un primo momento, che si tratta dello stesso che aveva incontrato anni prima. È ancora «B.» a illuminarlo:

«Non ricordi» disse B. «quel ragazzo, quel futurista che abbiamo incontrato due anni fa in piazza? Era lui, Carmelich.»<sup>182</sup>

A compensare questa momentanea dimenticanza interviene la vista di quelle «reliquie» (i quadri del pittore), seguendo uno schema ricorrente nelle prose: quei “testimoni” di una vita trascorsa e consumata che nella *Farfalla* sembrano rappresentare prepotentemente il tentativo estremo, da parte di chi non c'è più, di rimanere ancora in vita<sup>183</sup>:

Come potevo sbarazzarmi di quel ragazzo morto?

È il solito tormento che colpisce il narratore, qui come in altri racconti: lasciar andare quelle «reliquie» (e dunque far sfumare definitivamente il ricordo che evocano) o conservarle, accettando con rassegnazione la presenza dei morti nella propria vita. Decide infine di acquistare due quadri di Carmelich, benché non fossero dei risultati artistici di grande livello e male si intonassero col resto della sua abitazione:

I due pastelli migrarono con me, in una città dove l'arte aveva ed ha ancora altre radici e un volto più umano. Stonarono subito, e con la casa e con l'ambiente che doveva accoglierli; riluttarono, essi stessi, ad adattarsi a muri troppo lontani e diversi. Ma poi si trovò, fra i quadri e me, una sorta di *modus vivendi*, di sopportazione reciproca<sup>184</sup>.

La città cui si fa riferimento ora è Firenze. Nel corso di un trasloco “forzato” i due quadri finiscono in cantina «con tant'altra roba inutile»; ciò permette al narratore di inserire un rapido cenno al momento storico:

---

di Roberto Bazlen, *SM*, I, p. 2728]. I due personaggi principali erano entrambi originari di Trieste, dove Montale si recò per la prima volta nel 1926, anche se il poeta aveva conosciuto Bazlen già nel '23.

<sup>182</sup> *PN*, p. 213. Da notare il ricorso a un'espressione cara a Montale («Non ricordi», cfr. «Forse ricorderai» di *Racconto di uno sconosciuto*).

<sup>183</sup> «Resa sempre più impossibile la vera comunicazione per natura stessa dei suoi mezzi, troppo numerosi e troppo rapidi, sparita l'abitudine di scriver lettere che non siano d'affari, illeggibili, invendibili, imprestabili i libri, ridotto il teatro a film, il film a rivista, la musica a montaggio di rumori, cacciati in cantina quadri e statue che la ristrettezza degli alloggi non potrà più contenere, quali divertimenti si potrà offrire a un'umanità malnutrita, avvelenata, incapace di dare un senso qualsiasi alla propria vita?» [E. Montale, *Terzo settore*, in *Auto da fé*, op. cit., pp. 272-273].

<sup>184</sup> *PN*, p. 214.

Quando tutto fu sistemato mi accorsi che i due Carmelich non c'erano più: erano passati, mi disse l'inevitabile Agata, in cantina, con tant'altra roba inutile. Ebbi un po' di rimorso, ma un fatto nuovo venne presto a lenire quel mio sentimento: la guerra, la seconda grande guerra della mia vita, m'indusse ben presto ad ammassare in cantina mobili e quadri e libri che m'importavano ben più dei due pastelli acquistati tanti anni prima<sup>185</sup>.

In seguito, con la Liberazione e la fine dell'emergenza bellica, gli oggetti che erano finiti in cantina possono finalmente ritrovare la loro degna sistemazione nell'appartamento, ma di fronte ai due Carmelich il protagonista è ancora assediato dal dubbio. Che farsene? Perché continuare a conservare quadri di poco valore di un giovane che non c'è più? Il protagonista si sente custode di una memoria, di un lampo di vita di cui i due quadri sono il riflesso, il simbolo:

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 dalle sue rotaie?<sup>186</sup>

Liberarsi dei due quadri significherebbe eliminare le ultime tracce di quel giovane che non vive più, la cui esistenza verrebbe spazzata via per sempre. Il recupero di oggetti dalla memoria e la loro scrupolosa conservazione permette ancora di mantenere in vita qualcosa che non ci è dato più vedere, eternandone la durata. L'ammissione giunge qualche pagina dopo: «Ma in partica - per eredità - sono cristiano e non so sottrarmi alla idea che qualcosa di noi può o addirittura deve durare». La sequenza finale del racconto riprende, con movimento circolare, quella iniziale, citata in maniera pressoché identica:

Sono passati più di vent'anni e pare un giorno. Un giovane alto e slanciato attraverso la piazza battuta dal vento, le falde dello spolverino gli volano dattorno, un cenno della mano ci segue ed io chiedo distrattamente: «Chi è, Bobi».  
(«Oh, nulla, un futurista» e tiriamo di lungo, verso il caffè.)<sup>187</sup>

## 1.2 *La plastica dei personaggi*

La Palmira di *Le rose gialle*, una figura «storta», «povera» e «sciancata», rientra nell'affollata galleria di personaggi per niente affascinanti o esteticamente poco apprezzabili che popolano i racconti della *Farfalla*. Anche la descrizione di Maria in *La donna barbata* si allinea a quella di

---

<sup>185</sup> Ivi, p. 215.

<sup>186</sup> Ivi, p. 216.

<sup>187</sup> *Ibidem*. Aggiunge Scaffai: "L'unica differenza tra un inizio e una fine per il resto identici è la sostituzione del soprannome «Bobi» all'iniziale «B.», che contribuisce da un lato a rendere l'idea della memoria che, progressivamente, si precisa e si schiarisce, dall'altro a restituire, con il nome, un tributo di affettività all'amico Bazlen" (Ivi, pp. 211-212).

Palmina: Maria è «Vecchia fin dalla nascita, analfabeta, curva e barbata da sempre» e ancora «cenciosa e analfabeta». Dice Scaffai: «La descrizione [...] sottolinea quasi con gusto espressionistico deformità accentuate dalla memoria infantile che il protagonista conserva: così, ad esempio, «vecchia fin dalla nascita» associa il tratto della scarsa avvenenza alla percezione del protagonista, che fin dalla *propria* nascita ha ricevuto le cure dell'anziana serva»<sup>188</sup>.

Si osserva nelle prose di *Farfalla di Dinard* che nel tratteggiare i personaggi – sia quelli che spuntano fuori inaspettatamente dalle rievocazioni, sia quelli incontrati in occasioni mondane, come si vedrà – il narratore ricorre spesso a rappresentazioni elementari, descrizioni semplici e stringate ottenute con aggettivi comuni o poco ricercati e similitudine spesso scontate. Tra le formule preferite da Montale scrittore di racconti vi è l'uso, insistito e ricorrente, di immagini animali associate a figure umane. Giorgio Taffon, che ha condotto un'accurata indagine linguistica e stilistica sulle prose di *Farfalla di Dinard* e *Fuori di casa*, parla di un doppio orientamento dello strumento raffigurativo di Montale:

Direi che il pennello montaliano si muove fundamentalmente, nei suoi 'scatti' inventivi, in due direzioni: la prima è quella dell'artificialità delle figure, dei personaggi, quando i loro tratti fisiognomici caratteristici provengono da quell'universo rappresentato dal teatro d'opera, dalla lirica, dove massimo è il travestimento, il trucco [...]. La seconda direzione va verso l'accostamento personaggi-mondo animale, verso il trasferimento di attributi, situazioni, immagini della sfera zoologica alla figura umana<sup>189</sup>.

Si ricordi l'«enorme medusa» che è Donna Juanita, che con un «guizzo di coda» raggiunge uno scoglio e le sue «cocorite» (le figlie). Solo sul finire del racconto apprendiamo della doppia trasformazione che anni prima l'aveva colpita: il suo vero nome era in realtà *Gioannina*, (sia lei che Don Pedro, suo marito, erano italiani), emigrati in sud America molti anni prima: «Laggiù prese forma dalla crisalide la pingue farfalla [...]». La trasformazione di Donna Juanita dunque è duplice: a un cambio di identità anagrafica corrisponde anche una metamorfosi da uno stadio di incompletezza a uno di piena maturità.

Il protagonista di *In chiave di «fa»* (1946) è alle prese con un maestro di musica di cui non manca di offrire una descrizione ridicola e svilente: «Piccolo, rattrappito sui tasti, venerabile e insieme ridicolo, modulava le note con una boccuccia a uovo di piccione che s'apriva a stento tra le

---

<sup>188</sup>Ivi, p. 416, n. 20.

<sup>189</sup> G. Taffon, *Lingua e stile di Montale in «Farfalla di Dinard» e «Fuori di casa»*, «Letteratura italiana contemporanea», IX, 23, gennaio – aprile 1988, p. 189 (poi in *L'atelier di Montale, sul poeta, sul prosatore, sul critico*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1990).

gronde dei grandi baffi canuti e le falde tremolanti della nivea barba mosaica. Gorgheggiava come un usignolo centenario e gli occhietti gli brillavano dietro le lenti spesse»<sup>190</sup>. La presenza animalesca è qui rafforzata anche da una similitudine<sup>191</sup>: «Uscii da quel colloquio vergognandomi come un cane. Proprio a me, gramo topo di biblioteca [...]». Si ricordi anche il pittore Rebillio de *Il successo*, descritto ancora una volta in termini dispregiativi: «Grande, grosso, calvo, baffuto e ignorante».

### 1.3 Presenze animalesche

I «quadretti di vita coniugale» costituiscono un'altra di quelle miniserie che compongono la *Farfalla*; in cui accanto al tema principale figura costantemente una schiera di buffi animalletti o una serie di inutili oggetti assunti come simboli e reliquie, come evocano gli stessi titoli dei racconti:

L'ironia, il grottesco, la ricerca di piccoli emblemi nel giornaliero armamentario della vita comune, prevalgono più ancora nei più brevi racconti della terza parte del libro, spesso risolti nel dialogo serrato fra un imprecisato protagonista maschile (riconoscibile facilmente come una voce del poeta) e una ricorrente interlocutrice femminile che immancabilmente lo sollecita, lo attizza o lo contrasta, e anticipa su un piano di presenza ancora terrestre la futura sublime-ironica ispiratrice degli «Xenia» ancora da venire<sup>192</sup>.

A proposito del «dialogo serrato» che Forti ha individuato come tratto caratteristico delle prose di questa terza sezione, De Robertis si espresse già molti anni prima:

[...] su un moto sempre più mutevole e vario, specie nella terza parte del libro, acquista forza (istantanea, dico) una nuova forma: il dialogo; voglio dire i cinque «exempla», specialmente, della terza sezione: che sono *Il principe russo*, *Ti cambieresti con...?*, *Il volo dello sparvieri*, *Sera tempestosa*, *Il condannato*. Un Palazzeschi meno felice, forse; ma più acuto e fantastico, più mordente, e anche più complesso<sup>193</sup>.

---

<sup>190</sup> PN, p. 76.

Marianna Comitangelo ha dedicato particolare attenzione all'aspetto "vocale" insito nel rapporto poesia-musica dell'opera montaliana, e scrive che dietro la figura del maestro di musica «non è difficile riconoscere il baritono Ernesto Sivori, morto, come si sa, nel 1923, a pochi mesi dal debutto sulla scena di Montale»; [M. Comitangelo, *Voce e vocalità nell'opera di Montale*, in *L'italianistica oggi. Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti* (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Adi editore, Roma 2017, p. 2].

<sup>191</sup> «[...] le metafore indicano l'iperbole ironizzante, ma affettuosa del volto del vecchio» [G. Taffon, op. cit., p. 190]. Il grottesco ritratto fa del personaggio quasi una maschera da teatro lirico; lo stesso avviene, più avanti, per un'allieva del maestro, Madama Poiret, dotata di «vita slanciata», «gambe corte» e soprattutto di «una pagoda di riccioli posticci sulla testa».

<sup>192</sup> M. Forti, op. cit., pp. 318-319.

<sup>193</sup> G. De Robertis, *La «Farfalla di Dinard»*, in *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze 1962, p. 318.

Tre racconti in particolare, *Il pipistrello*, *L'Angiolino* e *Reliquie*, costituiscono un ulteriore sottogruppo della sezione:

Il trittico è unitario per temi, situazioni e personaggi. Analoga è, in tutti e tre, l'ambientazione (l'interno di una camera, in luoghi "fuori di casa") e, soprattutto, la figura femminile che il protagonista ha per interlocutrice: una donna con cui egli è legato da una domestica consuetudine. In un certo senso, le tre prose qui allineate (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>194</sup>.

Nel primo racconto l'intrusione del pipistrello, oltre a provocare trambusto nella stanza d'albergo dove si trova la coppia<sup>195</sup> (verosimilmente in un paese straniero, il protagonista tenta di comunicare a fatica il suo disagio al portiere dell'hotel pronunciando – come al solito a stento - parole in inglese), determina il riaffiorare di ricordi in due direzioni. Nell'atto di tradurre la parola in inglese, il protagonista ricorda il ristorante dov'è avvenuto il primo incontro con la donna:

«Aspetta un poco» continuò lui. «Sei sicura che pipistrello si dice *bat*? Ne sei proprio sicura? Sì? Anche quell'asino del portiere ha ripetuto *bat* come se fosse una parola comprensibile. Calmati, ora verrà con una scopa – a *broom*, deve aver detto *broom* – e metterà tutto a posto. Ma il *Bat* – di un po' – non era il ristorante dove ci siamo conosciuti noi, la prima volta? Mi pare che sulla porta d'ingresso fossero dipinte certe alacce nere...»

«Sicuro, sicuro» filtrava la voce piangente dal sottosuolo della stoppa. «Era il Pipistrello, è proprio così.»<sup>196</sup>

Una circostanza presente apre uno squarcio sul passato (secondo uno schema abituale nella *Farfalla*), e torna suggestivo il motivo della reincarnazione:

«Non piangere, non costa poi troppo. Ma fammi riflettere: questo non è neppure il secondo, è il terzo pipistrello importante della mia vita. Il primo lo sai, il secondo... sei tu o quasi, non ti offendere; il terzo è piovuto qui stasera e noi lo accogliamo così [...]. Ah, ah! Lasciami pensare...» [...]

«E se fosse» le sussurrò all'orecchio «Se fosse mio padre ch'è venuto a fami visita?»<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> PN, p. 167.

<sup>195</sup> «La figura femminile è verosimilmente ispirata alla moglie Drusilla-Mosca [...], come confermano almeno due indizi: l'affettuoso paragone a una specie di pipistrello [...], coerente con il suo soprannome e soprattutto con il «radar di pipistrello» che il poeta attribuisce alla Mosca in *Xenia*, I, 5 «Non ho mai capito se io fossi» (SA), v. 11; l'ambientazione alberghiera, che ricorre in altri testi dedicati alla moglie (in *Satura*, in particolare *Xenia* I, 3 «Al Saint James di Parigi dovrò chiedere.» [Ivi, p. 159].

<sup>196</sup> Ivi, p. 164.

<sup>197</sup> Ivi, p. 165.

Il protagonista si convince allora che il defunto padre possa reincarnarsi di volta in volta, anzi «travestirsi» per fargli visita. Egli, per sua stessa ammissione, lo ha quasi dimenticato, ma il suo ricordo riemerge ogni volta che si trova di fronte uno di questi animaletti.

Sul finire del racconto, anche la donna viene colpita da un'associazione inaspettata, e il pipistrello finisce per assumere una funzione salvifica:

Lei con gli occhi sbarrati guardò ancora la conchiglia ormai ferma e pensò al ristorante delle ali nere; poi ricordandosi di colpo che, pochi anni prima, la curiosità di assistere al *Pipistrello* di Strauss l'aveva salvata dalla morte, dalla bomba che aveva distrutta la sua casa, ebbe un altro scatto e si gettò perdutoamente sull'ammasso delle coperte con un riso lungo e convulso<sup>198</sup>.

A questa prosa segue un'altra scena di vita coniugale, *L'Angiolino*, titolo desunto da una sveglia marca «Angelo» che diventa tesaurizzata dalla coppia<sup>199</sup>. La sveglia viene custodita gelosamente in una valigia, perché lui non sopporta udirne il ticchettio durante la notte, mentre lei le lancette di fosforo luminose. L'oggetto, questo «cuoricino meccanico» scandisce il loro tempo e i loro risvegli da vent'anni, ma rimanendo sepolta nella valigia (di cinghiale), dà loro tuttavia l'idea di maggiore libertà («Eppoi è meglio lasciare scorrere il tempo, senza controllarlo a ogni secondo»). La sveglia è a tal punto umanizzata che, laddove sia capitato che non ne abbiano sentito il suono, viene persino “rimproverata”:

«Cattivo Angiolino» dice l'uomo scuotendo la scatoletta di cuoio rosso e portandosela all'orecchio. «L'hai fatto apposta? Hai perso la voce? Oppure (e si rivolge corrucciato alla moglie) sei te che hai dimenticato di dargli la corda?»

«Lo carico da vent'anni, tutte le sere alla stessa ora. A volte mi alzo anche due volte per controllare se l'ho caricato. Deve aver suonato mentre russavi. Ha poca voce, lo sai, e invecchiando ne ha sempre meno. Ma facendo molta attenzione si sente benissimo.»<sup>200</sup>

La sveglia è una creatura di loro appartenenza, proprio come un figlio:

«E il bambino deve aver suonato verso le nove. Non c'è scusa che tenga.» [...]

«Il bambino?» dice. «Che bambino? È un'idiozia chiamar così questa povera sveglia sfiatata. L'Angelo non è un bambino, è un orologio.»

---

<sup>198</sup> Ivi, p. 166.

<sup>199</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 [...]”. [Cfr. F. Sielo, op. cit. p. 71].

<sup>200</sup> *FD*, p. 152.

«L'hai detto te che è quasi come un nostro figlio. Viaggia da più di venti anni con noi. Ti proibisco di offenderlo.» (Prende l'Angiolino, lo bacia, lo ripone con tenerezza in un sacchetto di tela scozzese e ripone il sacchetto in fondo alla valigia.)<sup>201</sup>

A questo punto l'uomo risponde bruscamente che è arrivato il momento di smetterla, il tono si modifica leggermente e la discussione si allarga ad altri temi:

«Basta» dice lui esasperato. «Bisogna finirla con questi infantilismi. Niente figli spuri, 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. Vuoi che proviamo? Cominciamo questa mattina, cominciamo subito.»<sup>202</sup>

L'oggetto viene ad assumere un valore quasi sacrale perché, per loro stessa definizione, non sono più degli «*bigh-brons*» dell'arte, dei «superciliosi, lettori dal palato difficile, *emunctae naris*», ma lo sono *solo* della vita.

Come ho anticipato, *Reliquie* (1948) è l'ultimo brano della «miniserie» all'interno della terza sezione di *Farfalla di Dinard* a rappresentare scene di vita coniugale che ruotano intorno a oggetti o figure animalesche piuttosto insolite. Commenta Segre:

Notiamo intanto, sempre nella prosa in questione, un enunciato centrale e ben sottolineato: «La nostra vita è un bestiario, è un serraglio addirittura». E ricordiamo che non solo qui, ma in altre prose (*Sul limite*, *L'angoscia*) sembra si abbozzi un'ironica periodizzazione autobiografica attraverso animali posseduti o visti, mentre altre ancora (*Il pipistrello*, *Sera difficile*) portano un nuovo contributo di aneddoti a questo zodiaco<sup>203</sup>.

In questo racconto è infatti il turno dell'ocapi<sup>204</sup>, «quel buffo animale mezzo capra e mezzo porco di cui volevi eternare la memoria» dice la donna al suo compagno. Lei è infatti presa dalla ricerca di un ritaglio di giornale che riporta la fotografia di Ortello, «[...] un cavallo, un bel cavallo che vinse il *Grand prix* a Longchamp», facente parte del *suo* reliquiario. I ricordi che lo compongono, infatti, sono per sua stessa ammissione «l'unico filo che ci lega dopo che tant'acqua è passata sotto i ponti». Così tentano di annodarlo, quel filo, ricordando una serie di memorie tutte legate al mondo animale:

---

<sup>201</sup> Ivi, pp. 152-153.

<sup>202</sup> Ivi, p. 153.

<sup>203</sup> C. Segre, *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, in *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Einaudi, Torino, 1966, p. 143.

<sup>204</sup> L'ocapi rappresenta il nucleo comune tra questo racconto e *Per album [La bufera]*: «Ho continuato il mio giorno / sempre spiando te, larva girino / frangia di rampicante francolino / gazzella zebù ocàpi» (*Per album*, vv. 7-19, BU).

«Marmotta io?» protestò lui passandosi una mano sugli spunzoni del cranio tirato a lucido da una passata, non troppo recente, di rasoio. «In fatto di marmotte mi pare che il tuo ricordo poteva sceglier meglio.»

[...]

«Complimenti alla tua memoria. Quella era una semplice martora, morta per giunta. Le marmotte, le tre marmotte...» [...] «E... la volpe?»<sup>205</sup>.

All'ultimo animaletto è legato un ricordo in particolare, la decisione di unirsi in matrimonio:

«La volpe e il porcellino d'India, due padrini interessanti. Saranno morti da un pezzo senza sapere che guai avevano suscitato. La nostra vita è un bestiario, è un serraglio addirittura. Credi che li abbia buttati via? Cani gatti uccelli merli tortore grilli vermi...»<sup>206</sup>

Nel finale del racconto, quando lei è ormai caduta nel sonno, il protagonista scova nella scatola dei ricordi le due fotografie credute perse, quella di Ortello e dell'ocapi. Il ritrovamento dei pezzi mancanti ricompone il puzzle dei ricordi, il tono vivace del racconto si stempera nella conclusione: «Ma lei continuava a dormire. Fuori cominciava a spiovere. Le posò con delicatezza i ritagli sulle mani in croce e si disse: “Esco a far due passi ma non spengo la luce. Così al risveglio li vede subito”. E si allontanò in punta di piedi»<sup>207</sup>.

«*Ti cambieresti con...?*» è il gioco che movimentava le giornate di Frika e Alberico: alternativamente, l'uno chiede all'altra se sostituirebbe la propria vita con quella dei passanti che osservano tra spiagge e pinete, in un vivace botta e risposta. Entrambi sono disposti a scambiare la propria identità con quella di estranei che catturano la loro attenzione, «un avvocato peloso, in *shorts*, che sta curvo sulle carte», «una vecchia ossigenata che si tira indietro un barboncino», col barboncino stesso e perfino con una cinciallegra. L'ironia del gioco tuttavia cela la trama malinconica della relazione tra i due amanti, che «forse solo i nomi wagneriani li hanno uniti ma ormai non c'è più nulla da fare»<sup>208</sup>. La vivacità della prosa lascia gradualmente scorgere quel nodo irrisolto che lega sotterraneamente tutti i racconti, e così anche il registro muta:

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>209</sup>

---

<sup>205</sup> *PN*, pp. 169-170.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 171.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> Nel commentare l'umorismo che investe anche questa prosa, Sielo aggiunge che «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». [F. Sielo, op. cit., p. 69].

<sup>209</sup> *FD*, p. 165.

E in conclusione:

E così per ore e ore, in acqua e all'asciutto, a tavola e per la strada, a letto o allungati sulle sedie a sdraio; e a sera tarda tirano le somme per vedere chi ha totalizzato più punti, chi è il più infelice dei due, chi è quello *che si cambierebbe di più con un altro...*<sup>210</sup>

Il racconto che segue, *Sera difficile* (il cui titolo originario nella prima edizione era *Sera tempestosa*), sembra concludere bruscamente il gioco di scambi identitari ma anche l'associazione animalesca osservata nelle precedenti prose<sup>211</sup>:

Il primo giorno che lui, nell'intimità, l'aveva chiamata, chissà perché, "pantegana", la cara sua pantegana, lei non s'era troppo insospettita<sup>212</sup>.

Poi però, trovandosi tempo dopo a Venezia, su una gondola attraverso il canale di Rialto, e avendo avvertito il tuffo di un animale nell'acqua, apprende suo malgrado che non si trattava propriamente del «grazioso animalino» che aveva immaginato:

«È un topo» disse lei con gli occhi sbarrati, fissando un mulinello nell'acqua marcia del canale. «È un immondo ratto d'acqua. E tu osavi...»  
«Io?» balbettò lui fiutando la tempesta. «Un topo? Che dici mai? Guarda bene (il mulinello andava allontanandosi) non è affatto un topo; è qualcosa come una lontra, un castoro, con un pelo ch'è una delizia...»<sup>213</sup>

Ma a guardar bene il «dramma» finisce per esplodere definitivamente: «Ho questi occhi?» gridava piangendo. «Ho questi baffi? Ho questi peli color pipì?», e la donna si risolve a partir via immediatamente. Questa prosa chiude il trittico dei quadretti di vita coniugale.

*L'angoscia* è il racconto di un'intervista all'indomani di una conferenza che la giornalista Frau Brentano Löwy richiede al signor «Montana». Il questionario si compone di domande rapide e generiche, («Siete favorevole all'unione degli Stati europei?»), e soltanto l'ultima offre lo spunto per una risposta all'intervistatrice. Alla domanda «Vi piacciono le bestie? Quali preferite?» segue un racconto abbastanza articolato. Ai gatti, dice, preferisce i cani perché «restano nel ricordo, chiedono di sopravvivere in noi». Torna infatti il cane di nome Galiffa

---

<sup>210</sup> Ivi, p. 166.

<sup>211</sup> Anche se, come nota Scaffai, «La pantegana evocata in *Sera difficile* appartiene allo stesso bestiario degradato di cui fa parte il pipistrello dell'omonima prosa», tuttavia non ne condivide altri aspetti: «[...] non contiene, infatti, espliciti riferimenti a una consuetudine domestica o addirittura matrimoniale; inoltre, l'uomo ignora l'indirizzo presso cui la donna gli chiederà di spedirle i bagagli. [...] L'accostamento della protagonista alla pantegana e la conseguente reazione sono quasi un'autoparodia dell'attitudine tutta montaliana di riconoscere in strani animali (come gli sciacalli del mottetto 6) manifestazioni o emanazioni della donna» [PN, p. 173].

<sup>212</sup> Ivi, p. 174.

<sup>213</sup> *Ibidem*.

già menzionato in *Sul limine*: «Il cane Galiffa di cui posso esibirvi la fotografia, egregia collega, è morto più di quarant'anni fa. In questa foto, che è l'unica di lui esistente, figura accanto a un amico mio, morto anche lui. Io sono dunque la sola persona che ancora conservi il ricordo di quel festoso bastardo di pelo rossiccio<sup>214</sup>. Mi amava e quando fu troppo tardi l'ho amato anch'io»<sup>215</sup>. Da qui ha inizio un elenco di alcuni aneddoti legati ai cani che sono successi a Galiffa, brevi racconti da cui emergono le qualità caratteriali degli animali e i sentimenti affettuosi che per loro ha nutrito. La giornalista non mostra alcun interesse per le confidenze a cui il protagonista si lascia andare; il racconto si conclude con un tono di amara ironia:

Uscì con un cenno del capo. Più tardi mi mandò un ritaglio della rivista. Non vi si parlava né di cani né di agguati maschili ma di Herr Puntale e del moderno problema dell'Angoscia.

Ancora a proposito del bestiario, si ricordi anche l'ampio spazio riservato al repertorio ornitologico (ma non solo), in *La busacca*:

Mondo d'approdo, mondo brullo in cui solo il tasso, gli scoiattoli e gli uccelli potevano trovar dimora più o meno fissa: non i lupi, non i cinghiali che vogliono ampie brughiere o selve estese. Zebrino non era ancora cacciatore e raramente accompagnava a caccia gli uomini del suo paese. Le varietà degli uccelli di passo erano per lui nomi soltanto, che facevano poco vibrare la sua immaginazione. Ma con alcuni pennuti di stanza - il succiacapre, la busacca - egli aveva stretto amicizia fin dai primi anni. Che li avesse visti davvero sarebbe stato pretendere troppo<sup>216</sup>.

Taffon definisce «tensione fantastica» la spinta che agisce, spesso, in quelle prose della *Farfalla* in cui si possono leggere descrizioni particolareggiate che vanno ad arricchire il catalogo animalesco; a proposito di *La busacca* osserva:

Tale tensione, nell'immaginazione di esemplari animali, raggiunge il suo vertice in *La busacca* dove l'omonimo, inesistente, uccello, che regge nell'inutile attesa della sua apparizione l'andamento di tutto il racconto, ha una sua presenza mitizzata giusto, e solo, nel ricorso «alle fonti degli anziani, agli umori della fantasia popolare»<sup>217</sup>.

Nella fantasia di Zebrino la busacca «era, o doveva essere, un rapace più grosso del falco e meno dell'aquila, provvisto di solide ali ma non tanto larghe da permettergli di spiccare il volo da terra.

---

<sup>214</sup> Si noti l'uso della medesima aggettivazione in poesia: «Ho visto il festoso e orecchiuto / Piquillo scattar dalla tomba» (*Da una torre*, vv. 5-6, *BU*), per cui cfr. M. A. Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale, con una prosa inedita*, Longo, Ravenna 1987, p. 62, n. 22.

<sup>215</sup> *FD*, p. 227.

<sup>216</sup> *PN*, p. 42.

<sup>217</sup> G. Taffon, op. cit., pp. 190-191.

[...] Un demone imprendibile, tardigrado e scaltro, coriaceo e a prova di pallettoni»<sup>218</sup>. Si potrebbe poi suggerire un confronto tra l'immagine fantasiosa della busacca con quella percepita da Federigo (già comparso in *La casa delle due palme*), della donna nel racconto *La Tempestosa*, nel far visita al vecchio amico Giampaolo, conosce la signora Dirce F., sua sposa, «due volte vedova e assai più anziana di lui»:

Federigo non l'aveva ancora guardata [...]. Ma una grande specchiera – un *trumeau* disse lei – gli rimandava l'immagine di uno strano uccello da preda raggomitolato, con le pinne del naso (del becco) vibranti, i capelli tra il blu e il mogano e gli occhi bistrati e ardenti di una luce tutta esteriore. Accendeva gli occhi come si fa sprizzare il *briquet* per le sigarette degli ospiti; poi li spegneva per riporli nella sua *trousse* di tartaruga, a portata di mano<sup>219</sup>.

L'eccesso di ospitalità della signora Dirce non fa che provocare un imbarazzante disagio in Federigo, dapprima invitato a rimanere a pranzo, poi spinto a riposare sul *sofà*, ancora a rimanere per l'ora del tè, per la cena e infine anche a dormire. Federigo non riesce a trarsi d'impaccio e il racconto si interrompe bruscamente con una battuta del vecchio amico Giampaolo.

#### 1.4 *Trasfigurazioni, reincarnazioni, metamorfosi*

*Clizia a Foggia* fu pubblicato sul «Corriere d'Informazione» nel luglio 1949. Il titolo desta particolare curiosità, sia perché per la prima volta compare il nome di una città nuova rispetto a quelle sinora “visitate” negli altri racconti, sia per la presenza di Clizia. In poesia, lo pseudonimo compare per la prima volta ne *La bufera e altro* (precisamente nel testo *La primavera hitleriana*), anche se la sua funzione ispiratrice è già dominante nelle *Occasioni* (che sono appunto dedicate a «I. B.», Irma Brandeis, il personaggio che le corrisponde sul piano biografico). La scelta di inserire Clizia nel racconto come soggetto che subisce l'esperienza della metempsicosi rientra nel più generale processo di abbassamento e rovesciamento parodico che Montale mette in atto nelle prose. Scrive Scaffai nell'introduzione al racconto:

La vaghezza dei referenti storici e biografici e l'ispirazione magico-surreale, in contrasto con il realismo e l'autobiografismo che caratterizzano la maggior parte della raccolta, sembrano appunto coerenti con la fisionomia dell'ispiratrice montaliana, inattingibile ed estranea alla concretezza terrena. Ciò non toglie, comunque, che la Clizia della prosa sia altra cosa rispetto a quella della lirica; nel passaggio dall'uno all'altro genere subisce, come tutti gli elementi dell'immaginario montaliano, una riduzione dell'intensità simbolica e un processo di demistificazione e addomesticamento a sfondo ironico. Un depotenziamento quasi parodistico investe, in particolare, la virtù dello sguardo: non uno strumento per

---

<sup>218</sup> PN, p. 42.

<sup>219</sup> FD, p. 112.

Il dettaglio della *trousse* di tartaruga era già comparso in *Il bello viene dopo*.

comunicare con la sfera metafisica e trovare in essa il senso superiore della propria missione, bensì un mezzo per constatare l'assenza di un significato superiore, di una visione salvifica<sup>220</sup>.

Trovandosi nella stazione di Foggia la donna, levando lo sguardo verso l'alto, noterà «una lunga pavesata di acchiappamosche gialli, punteggiati di macchie nere, sibilanti, quasi urlanti dello spasimo di tante agonie riunite. Al centro della striscia più vicina un grosso ragno nero affondato in quella viscida superficie non si muoveva più». Clizia decide di partecipare a un incontro di metempsicosi tenuto da due celebri professori di cui l'autore non manca di fornire la solita descrizione: «Due uomini diversi; uno calvo, allampanato, occhialuto, vestito di nero, l'altro pingue, rossiccio, in *shorts* e camicia di seta cruda»<sup>221</sup>. Clizia comincia il suo processo di reincarnazione nel ragno, di cui il narratore fornisce una minuziosa descrizione. Tale esperienza deluderà in seguito il professore che la invita a condividerla credendo che lei fosse la reincarnazione «della Malibran o della divina Saffo», provocando l'ilarità del pubblico in sala e lo sdegno del professore, che la redarguisce:

«Signora» disse «lei si burla della scienza, non è degna della facilità con cui la mia ipnosi ha agito su di lei. Si rende conto della perfezione che occorrerebbe per passare in un sol balzo dallo stadio di ragno a quello di essere umano? Parli sul serio, ci dica dunque *chi* ha sognato di essere.»<sup>222</sup>

La risposta di Clizia appare come una forma di derisione verso la scienza dell'ipnosi, che riflette lo scherno del narratore nel tematizzare la reincarnazione come forma di umorismo contro la scienza<sup>223</sup>. Clizia – angelo ispiratore della più alta poesia montaliana – rientra a pieno titolo in quel generale processo di desublimazione che investe gli oggetti, i luoghi e i simboli poetici nella prosa di *FD*.

---

<sup>220</sup> *PN*, p. 130.

<sup>221</sup> «Il ritratto dei due oratori è coerente con il gusto per la caricatura già notato in altre prose della *Farfalla*, più stretta è qui, forse, la relazione tra il grottesco nella rappresentazione e la perplessità nel punto di vista della protagonista.» [Ivi, p. 446, n. 9].

<sup>222</sup> Ivi, pp. 136-137.

<sup>223</sup> Nel '63 Montale scriverà: «Si dice che la terra sia avvolta da una sfera di psichismo in continuo aumento di spessore. La terra sarebbe dunque una sfera dentro un'altra sfera: la sfera interna sarebbe materiale, l'altra psichica, in attesa di diventare del tutto animica e pronta al decollo per più spirabile aria. [...] Detto questo resta da chiedersi se l'ipotetica crema o crosta psichica sia davvero la dimostrazione di una crescita dell'anima umana. Non è necessario essere pessimista per metterlo in dubbio. Certo l'anima dell'uomo singolo è oggi abitata come non mai da ogni sorta di spettri serviti a domicilio; e più che abitata è forse dissolta, travasata fuori di sé, incapace di riconoscersi se non incontri un altro fantasma che dica: eccomi qui, io ti somiglio. Una simile crosta o gelatina di panpsichismo soltanto in rarissimi casi è attraversata dal brivido creatore della scienza o dell'arte o del pensiero filosofico. Nell'insieme essa sembra piuttosto uno spurgo, un'eruzione, il croscio che manda il *pull* di un WC universale». [E. Montale, *La fonduta psichica*, in *Auto da fé*, pp. 297-298].

*Donne del "karma"* costituisce insieme ai due racconti che lo precedono (*Clizia a Foggia* e *La tempestosa*), la trilogia che nel libro ha come soggetto un personaggio femminile, e inoltre condivide con *Clizia a Foggia* il tema della reincarnazione:

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, 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<sup>224</sup>.

Scaffai la definisce una «prosa minore», ma che «offre tuttavia un punto di vista scettico, tipicamente montaliano, su un aspetto caratterizzante della società contemporanea: l'infatuazione mistica come moda risarcitoria rispetto alla noia borghese e, appunto, snob»<sup>225</sup>. È un bell'esempio di come l'ironia montaliana di questi racconti si muova su più piani: Micky, che ora si fa chiamare «donna Michelangiola» (la storpiatura del nome risponde già a un intento ludico), riceve la visita del vecchio amico Piffi («il visitatore») nella villa che abita insieme ad altre donne. La situazione appare subito paradossale perché in effetti Micky dà inizio a una sorta di monologo, al massimo riferendosi alle sue compagne di vita (chiamate significativamente Freya, Cassandra e Violante) mentre Piffi interviene soltanto con una battuta, senza comprendere ciò di cui la sua amica stia parlando: «Micky... Michelangiola... Di che quarti mi stai parlando? Quarti di luna?». La donna si vanta infatti di esser passata dalla psicanalisi al *karma*, convinta che entrambi i passaggi siano stati necessari allo sviluppo del suo percorso interiore. Il contenuto immateriale, non oggettivo e decisamente misticheggiante, il *karma* per l'appunto, e la superficialità grossolana danno luogo a un vivace quadretto in cui ben si rileva la vena umoristico-paradossale delle prose<sup>226</sup>. Micky infatti intende il karma «come un elemento di distinzione e privilegio sociale, a giustificare snobisticamente la propria condizione mondana»<sup>227</sup>. L'ipocrita condizione manifesta tutta la sua contraddizione

---

<sup>224</sup> F. Sielo, p. 52.

<sup>225</sup> PN, p. 140.

<sup>226</sup> «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» [F. Sielo, op. cit., pp. 26-27].

<sup>227</sup> PN, p. 448, n. 11.

nell'ultimo periodo del racconto: «È l'ora di passare in refettorio per il tè». Fa notare giustamente Scaffai:

Nonostante le donne del Karma ostentino atteggiamenti anticonformisti e coltivino un pauperismo di maniera (vestono con una specie di saio, vivono in un convento in rovina), non rinunciano al rito borghese del tè (convertendo *ad hoc* la campanella originariamente destinata a scandire le ore liturgiche<sup>228</sup>).

### 1.5 *Inversioni e rovesciamenti*

La seconda sezione di *Farfalla di Dinard* è una vistosa galleria di ritratti di snob. Il passaggio dalla prima alla seconda sezione porta con sé diversi elementi di novità. *In primis*, lo scarto è segnato da un cambio di ambientazione, anche questo in linea con il vissuto biografico dell'autore: se buona parte dei racconti iniziali si svolgono entro la cornice ligure, la città di Firenze ospita invece tutti gli «snob» che Montale ci rappresenta<sup>229</sup>; l'asprezza antropologica ligure è del resto il contrario dello snobismo, che abbonda invece nelle capitali culturali europee<sup>230</sup>. Ne consegue un diverso trattamento del proprio bagaglio memoriale: se prima il ricordo era espressione improvvisa che poteva nascere dal ritorno nei luoghi dell'infanzia, da una percezione sensoriale o da oggetti apparentemente insignificanti, adesso il narratore si limita a ricordare curiosi aneddoti 'in trasferta', con incremento esotico e con maggior distacco e ironia<sup>231</sup>.

Rispetto al nuovo materiale ci informa Forti:

---

<sup>228</sup> Ivi, p. 448, n. 14.

<sup>229</sup> Gli anni trascorsi a Firenze (Montale vi si trasferisce dal 1927) avevano rappresentato l'occasione per entrare nell'ambito di una dimensione europea che certamente fu determinante per la formazione artistica dell'autore, come egli stesso ammise in un'intervista del 1976: «Firenze per me è stata la terraferma della cultura, delle idee, della tradizione» (intervista citata in G. Marcenaro, *Eugenio Montale*, Mondadori, Milano 1999, p. 34). Montale conosce i maggiori rappresentanti del modernismo europeo e la permanenza nella città fiorentina contribuirà ad arricchire la sua fisionomia cosmopolita e a prendere, nello stesso tempo, le distanze dalla politica italiana di quegli anni: «E forse soprattutto per questo il soggiorno fiorentino mi resta indimenticabile; in mezzo agli altri scrittori antifascisti, che riunendosi ogni giorno al caffè delle Giubbe Rosse si sentivano intorno l'ostilità diretta, a volte minacciosa, del fascismo fiorentino, con le sue "squadacce" e la sua violenta ideologia nazionalista...L'Italia che amavamo era un'altra e faceva tutt'uno con le verità dell'Europa, del mondo civile. [...]. Devo aggiungere che i viaggi frequenti all'estero, in quegli anni, mi avevano aiutato a sviluppare un mio "cosmopolitismo", tale da rendermi meno aspre interiormente certe ripercussioni locali o nazionali del nostro antifascismo» (E. Montale, *Biografie al microfono*, [Intervista di Giansiro Ferrata, 1961], in *SMA*, t. III, pp. 1615-1616).

Per una comprensione più esaustiva del clima storico-letterario in cui nascono le prose montaliane si rimanda a S. Giovannuzzi, *Meccanica della distruzione della poesia: "Farfalla di Dinard" di Montale*, in *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.

<sup>230</sup> Aspetto, questo, particolarmente evidente in *Fuori di casa* e nei brani di ambientazione inglese, come si vedrà.

<sup>231</sup> "[...] nella prima parte, infatti, le coordinate geografiche e la topografia urbana appaiono più dettagliate di quanto non avvenga nelle altre sezioni. Se Genova è descritta con più esattezza di Firenze è probabilmente perché la prima è la città del passato più remoto: richiede perciò una maggiore precisione, documentale e, per così dire, archeologica. Firenze, invece, è la città del passato più vicino; essa vale, inoltre, più come luogo simbolico di cultura («Firenze città degli studi», scrive Montale in *Dominico*) che come terra concreta di affetti". [PN, p. 105].

I racconti della seconda parte di questo libro fanno invece perno su una nozione un po' diversa, e soprattutto sulla diversa cornice geografica della Firenze (ormai lontana anch'essa, per Montale) del periodo fra le due guerre. Vi preme una fauna oggi praticamente estinta o almeno radicalmente mutata in una società pluralista e consumistica come la nostra (e allora tuttavia ben vera) di «snobs» anglo-fiorentini o internazionali, di letterati «rentiers», di scrittrici specializzate in riviste femminili d'oltre oceano, di mezzi falliti e di artistoidi, di collezionisti d'arte il cui tempo era diviso fra il possesso di reali Cézanne e lo studio della metempsicosi, di cultrici del «Karma» ecc. Nello sfondo di quest'umanità in maschera, in posa o svampita, c'è la mascherata più vistosa del fascismo con i suoi gerarchi, le sue parate e raduni, che alla fatuità e all'eccentricità degli altri, aggiunge un tocco di luce grottesca, goffa e pure a tratti luciferina, la nozione di un mondo comunque alienato nella propria recita tragicomica e sotto sorveglianza, pretesto alle più taglienti e pure irridenti o fantasiose variazioni<sup>232</sup>.

Montale rappresenta in questa seconda sezione dei tipi umani rimasti ancorati a un ideale sociale e culturale non più attuale, quella cerchia di intellettuali che fatica (o nemmeno tenta) ad adattarsi alle “nuove regole della modernità”. Tra i più caratterizzati vi è il signor Fuchs (*I nemici del Fuchs*, 1952):

Alto, magro, poveramente vestito, coi lunghi baffi gialli spioventi sulla bocca ingorda, il signor Fuchs, uomo multilingue, di età e di provenienza egualmente inafferrabili, è molto noto, negli ambienti mondani e intellettuali, in Italia e altrove. Squattrinato come tutti i veri poeti (e tale lo si considera anche se egli non scriva versi) la sua principale professione è quella di Ospite: ospite ospitato, s'intende, non ospitante<sup>233</sup>.

Il signor Fuchs sembra essere accompagnato dall'indifferenza odiosa di molti:

Non li conoscevo ma lui me ne parlava spesso: nemici altolocati, potenti, nemici oscuri, umilissimi, uomini e donne, come potevano odiare quel monumento di rispettabilità, quel mostro di erudizione, quel disinteressato chierico dello snobismo che è il signor Fuchs?<sup>234</sup>

Del signor Fuchs si evidenziano comportamenti singolari che il narratore stenta a comprendere: «Le leggi sociali cui lo snob pretende di attenersi sfuggono alla logica e alla borghese correttezza dell'interlocutore»<sup>235</sup>. Riesce tuttavia a coglierne l'intrinseca ironia e a metterla sapientemente in luce: «Poi un giorno la nostra amicizia finì in modo quasi tragico ed io scopersi il mistero che tanto mi appassionava». La causa del disaccordo nasce dal guasto di una stufa intorno al quale si articola una dialettica assurda e inopportuna; sentendosi

---

<sup>232</sup> M. Forti, op. cit., pp. 317-318.

<sup>233</sup> *PN*, p. 107.

<sup>234</sup> Ivi, p. 106. Commenta Scaffai: “La generale ostilità nei confronti di Fuchs riflette, simbolicamente, la diffidenza di un'intera società nei confronti di una cultura e di un modo di vivere fuori dai canoni uniformi della modernità. Non sembra che i «nemici» siano qui, per il narratore, solo conseguenza della xenofobia e del populismo fascista; più avanti, infatti, viene specificato come le «due grandi guerre» siano concluse e l'episodio risalga a «dopo la Liberazione». [Ivi, p. 435, n. 2].

<sup>235</sup> Ivi, p. 436, n. 10.

colpevolizzato per il guasto ma non volendosi assumere alcuna responsabilità per l'accaduto, il signor Fuchs si stizzisce e il narratore così si aggiunge alla «legione sempre crescente dei suoi nemici». Il racconto si conclude con questa constatazione e il mistero che tanto lo appassionava non viene mai rivelato.

Nel passaggio dall'edizione originaria di *FD* alla seconda *Il signor Stapps* passa dalla prima sezione alla successiva, arricchendo vivacemente quella serie di ritratti di «snob» della società intellettuale che Montale raffigura principalmente in questa seconda parte. L'aneddoto è introdotto da un curioso antefatto: il signor Lazarus Young, «un omino molto piccolo e molto timido [...]», si prodiga nel salvare un passerotto in fin di vita affidandolo alle cure del signor Josef Stapps<sup>236</sup> («un uomo grande e grosso, di quaranta-sessant'anni, azzurri gli occhi, sempre raso di fresco, con le guance paffute e tramate di piccole vene bluastre [...]»), un caro amico del narratore:

Se fu già osservato che gli amori degli altri, e più quelli dei nostri amici, ci riescono incomprensibili e ci sembrano esagerati e artefatti, quasi che in essi sentissimo lo spreco di una lodevole facoltà che solo nel nostro petto crediamo bene amministrata e ragionevole, lo stesso, con poche varianti, può dirsi delle amicizie. Anche in questo campo il nostro giudizio si fa tirannico e proverbiente. “Dimmi con chi vai...” con quel che segue. Eppure l'antifona è profondamente ingiusta; e ciascuno di noi ha avuto almeno un amico del quale ha dovuto render conto anche a se stesso, senza trovarne le ragioni.

Uno di questi amici fu per me il signor Stapps<sup>237</sup>.

È interessante notare come in questo racconto gli aneddoti meno rilevanti divengano il *focus* della narrazione, mentre gli incontri tra uomini dello stesso livello culturale sono lasciati ai margini e spogliati di ogni sacralità, al punto che la “nuova edizione” di una pietanza diviene l'unico buon motivo per incontrarsi<sup>238</sup>: «Un tardo pomeriggio di autunno salimmo alla villa, io e Antonio Delfini, per gustare una nuova edizione del *goulash* da lui offerto al presidente Stambolijski, a Neuilly, nel 19...». L'ironia sottilmente provocante racchiude celandoci tuttavia un debole barlume di speranza: «[...] e più tardi scendemmo verso il centro, io e Antonio, barcollanti e mezzi bruciati, ma convinti che nel mondo una finestra era ancora schiusa, per il

---

<sup>236</sup> “E a proposito dei personaggi lo scarto reinventivo, rispetto alla persona reale, si realizza linguisticamente con l'uso di epiteti, appellativi, soprannomi o nomi, «finti», che ritroveremo *ad abundantiam* nelle prose di F. D.”. [G. Taffon, op. cit., p. 183].

<sup>237</sup> *FD*, p. 84.

<sup>238</sup> Secondo Giovannuzzi quella del cibo non è un'immagine strumentalizzata soltanto in chiave ironica, ma rientra nel complesso delle strategie figurali messe a punto in questo e altri racconti, realizzando «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» [S. Giovannuzzi, op. cit., pp. 194-195].

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>239</sup>.

Quella Firenze cosmopolita la ritroviamo anche in *Dominico*<sup>240</sup>: «In una città dove quasi ogni di si inaugurava una mostra o si teneva una cerimonia più o meno culturale accompagnata da larga distribuzione di pasticcini e di bibite, Domenico sempre pronto ad autoinvitarsi per ragioni gastronomiche era stato uno degli uomini più fotografati e popolari»<sup>241</sup>. Il narratore riceve inaspettatamente una lettera da Domenico ora che è emigrato dall'Italia al Sud America (proprio come Donna Juanita). La difficoltà del narratore è nel rispondere alla sua missiva, ora che ormai è lontano, ora che «Le difficoltà linguistiche sono nulla vicino a quelle che nascono da una diversa sintonia spirituale. Potrò fargli capire ciò che avviene ora in Italia?»<sup>242</sup>. I tempi di cui Domenico conserva il ricordo sono ormai così remoti che lui stesso, «anima pura, anima innocente», non potrebbe sopportare simili stravolgimenti. D'altra parte, l'autore così si esprimeva a proposito di quella città:

[...] la Firenze che mi interessava era in via di dissoluzione. Le inique sanzioni erano riuscite a svuotarla di gran parte delle sue reliquie viventi: degli uomini che avevano vissuto in quella città ore irripetibili. In sostanza io dovevo cibarmi di ricordi alimentati da precedenti ricordi di altri, di sconosciuti<sup>243</sup>.

E così l'ultima parte della prosa oscilla tra il tono di un'invettiva risentita e quello di una riflessione nostalgica, piegando verso l'impossibilità di vivere a pieno una vita "individuale" laddove non si comprenda a fondo l'importanza della vita "associata":

E, d'altronde, la libertà dell'uomo singolo, la libertà che non è di tutti ma dell'uno contro tutti, fino a che punto può interessarci? Io temo che Domenico, salvandosi da solo, si perda da solo, e che colui al quale sfugge il senso religioso della vita associata sfugga anche il

---

<sup>239</sup> *FD*, pp. 86-87.

<sup>240</sup> La prosa fu inserita nella prima sezione della raccolta col titolo *Un discepolo di Pound*; in seguito fu "trasferita" nella seconda parte col suo titolo definitivo insieme a *Il signor Stapps*. Secondo Scaffai: «La dislocazione, insieme alle aggiunte dei nuovi racconti che ampliano la *Farfalla* del '60, accentua un carattere che doveva avere minor risalto nel '56 (e più ancora nel '46): l'eccentricità del protagonista, cui faceva ombra il contenuto di attualità politica che la prosa ancora aveva nella seconda metà degli anni Quaranta. Attenuata la fisionomia giornalistica, la prosa guadagna autonomia narrativa, per cui il personaggio di Domenico non appare più tanto come il testimone di una crisi contingente, quanto come il protagonista di una vicenda più genericamente umoristica. La sua origine straniera, le bizzarre attitudini, le velleitarie inclinazioni artistiche ne fanno una figura assimilabile agli snob che popolano la seconda parte di *Farfalla di Dinardi*. Si apprende inoltre della natura realistica di questo personaggio: "A ispirare i tratti del personaggio è stato comunque, con ogni probabilità, quel Barca Tartaro che più volte Montale nomina nelle lettere a Irma Brandeis (cfr. *Montale-Clizia*) giunto a Firenze intorno al 1934-35, [...]. Risulta con certezza nelle lettere montaliane che il giovane poeta viveva effettivamente in una soffitta in via Panicale e che era un ammiratore di Pound». [*PN*, pp. 109-110].

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>243</sup> E. Montale, *XIV delle Trentadue variazioni*, (raccolte da Vanni Scheiwiller), Giorgio Lucini editore, Milano 1973.

miglio della vita individuale, dell'uomo stesso, che non è persona se non fa i conti con le altre persone, non è pienamente uomo se non accetta gli altri uomini. Ma sarà penoso spiegarlo a *Dominico*, in una lingua che dovrò fabbricarmi apposta per lui e in un momento in cui qualsiasi egoismo, qualsiasi anarchia dichiarata sembra preferibile alle speciose e fin troppo concrete e sociali elucubrazioni dei "grandi" che da lontano si stanno, purtroppo, occupando di noi e della nostra infelice penisola...<sup>244</sup>

In effetti, *Dominico* non si pone immediatamente nella schiera degli «snob» sinora rintracciati, anzi per alcuni aspetti sembrerebbe toccare ben altre tematiche e strutture narrative. Come osserva Scaffai: «[...] la struttura del racconto richiama quella prevalente nella prima parte del libro: un evento inatteso (in *Dominico* è l'arrivo della lettera dal Brasile, in *Donna Juanita*, ad esempio, è il ronzio della radio) suscita la rievocazione da parte del narratore, in un rimando continuo dal piano del presente a quello del passato»<sup>245</sup>. Inoltre, i temi del tempo mutato e di un passato ormai perduto sembrano prevalere (come forse in nessun altro racconto della *Farfalla*, nella sequenza conclusiva di *Dominico* Montale esprime apertamente la sua riflessione spogliandosi di qualsiasi maschera narrativa)<sup>246</sup>. A giustificare la presenza di *Dominico* nel quadro degli «snob» è il contesto fiorentino, che mostra il volto del suo degrado, ma anche la caratterizzazione dello stesso personaggio, un ritratto grottesco-caricaturale che per alcuni versi ci ricorda il signor Fuchs:

Eccolo in questo *fotomontage*, seduto accanto al prefetto e al federale; ha indosso solo la sua tipica maglia gialla e un paio di pantaloni sdrusciti; calza sandali ormai sbadiglianti e i lunghi baffi gli scendono lungo la boccuccia puntuta e carnosa. Gli occhietti mongolici gli brillano di soddisfazione e tutt'intorno alla testa stampati a caratteri di scatola, si elencano i pregi di una Firenze città degli studi [...]. Bel mondo per *Dominico*, fin che poté durare; bella vita sentirsi italiani a metà, senza preoccupazioni e senza impegni [...]<sup>247</sup>.

Lo scrittore americano Patrick O'C, «noto in tutto il mondo civile sotto lo pseudonimo di *Alastor*», si reca a fare visita al suo traduttore italiano Ponzio Macchi nell'episodio narrato in *Visita di Alastor* (1947).

---

<sup>244</sup> *PN*, p. 114.

<sup>245</sup> Ivi, p. 110.

<sup>246</sup> Si ricordi che la prosa è del '46, il tema è fortemente sentito da Montale in quegli anni. Commenta Scaffai: «Il narratore prende le distanze, in conseguenza delle circostanze storiche che richiedevano un atteggiamento di solidarietà e responsabilità politico-civile, dallo *status* di *Dominico*. Montale denuncia l'impraticabilità e i limiti di un modello sociale e comportamentale – quello dell'eccentrico – che pure in altri testi (e in altri periodi) meno polemicamente corteggia; in generale, si tratta di una deroga contingente alle inclinazioni per l'individualismo più autenticamente montaliane». [*PN*, p. 440, n. 37].

<sup>247</sup> Ivi, pp. 111-112.

Riccardo Castellana intitolerà proprio *Metamorfosi di Alastor. Note su Montale prosatore (con un racconto raro)* uno studio sulle prose montaliane escluse dalle raccolte maggiori (*Farfalla di Dinard* e *Fuori di casa*). Alastor infatti:

[...] perde il suo significato originario dopo un'apparizione emblematica in *Visita di Alastor*, un racconto del maggio 1947, dov'è chiaramente annunciata una scissione simbolica dell'identità e il rigetto di una parte di essa. A partire dal 1948, infatti, Alastor sarà il *nom de plume* con cui Montale firmerà alcune prose di minore impegno per il «Corriere d'Informazione» [...] <sup>248</sup>.

Presso la sua abitazione gli apre l'uscio la moglie del traduttore, «una figura smorta, negletta nell'abito, di indefinibile età». Il paradosso nasce dal fatto che il sedicente traduttore in effetti non conosce una parola d'inglese, e si finge malato riservando allo scrittore giusto qualche monosillabo anglosassone (le sue battute di risposta allo scrittore non sono altro che ripetitivi «ye»). Il traduttore sembra non aver gradito affatto la visita di Alastor, e una volta che questi ha lasciato la sua casa si rivela l'imbroglio della finta malattia:

«Piombato dal cielo così all'improvviso» diceva Ponzio tergendosi la fronte. «Non sa una parola d'italiano quel caprone! E ora che cosa farà? Ha detto che ritorna?»  
«In caso ti metterai al letto un'altra volta» ridacchiò la moglie in tono malevolo <sup>249</sup>.

Oltre alla messinscena della finta malattia, l'atteggiamento paradossale di Ponzio si manifesta nell'offesa ad Alastor, che secondo lui non conoscerebbe «una parola d'italiano», mentre in effetti lui, che ne è il traduttore, non ha dimostrato alcuna padronanza verso la lingua straniera di Alastor.

La galleria di personaggi ritratti di «snob» si arricchisce grazie a Sir Donald L., un viaggiatore amante dell'Italia nel racconto *Honey* (1948). A differenza delle prose che precedono, *Honey* non è ambientato a Firenze, ma a Londra <sup>250</sup>. In questo ritroviamo il motivo del tempo mutato, centrale ed esplicitamente riferito:

«Altri tempi... Mutati i quali, per colpa di rivoluzioni politiche e sociali ch'egli aborre, una interminabile crisi, la follia di un dittatore italiano dapprima tanto mite e *charming* e in ultimo così crudele [...]» <sup>251</sup>.

---

<sup>248</sup> R. Castellana, *Metamorfosi di Alastor. Note su Montale prosatore (con un racconto raro)*, in AA. VV., *Montale e il canone poetico del Novecento* (a cura di M. A. Grignani e R. Luperini), Laterza, Roma-Bari, p. 350.

<sup>249</sup> PN, p. 120.

<sup>250</sup> Il viaggio a Londra è motivato da un invito del British Council, nel marzo del '48; Montale vi si recò in compagnia di Alberto Moravia ed Elsa Morante; in quell'occasione incontra G. B. H., già conosciuta a Firenze nel 1945, e T. S. Eliot [*TP*, *Cronologia*, p. LXXIV].

<sup>251</sup> PN, pp. 123-124.

Di qui però l'attenzione si sposta ancora una volta all'«arte culinaria» della cuoca Honey; il narratore riceve un invito a cena a cui decide di partecipare con l'amico Alberto Moravia. L'episodio è singolare e raccontato con vivo spirito, anche grazie alle numerose inserzioni in lingua inglese che colorano le scene descritte. Honey non si trova in cucina, però, ma è alle prese con un dramma televisivo che le provoca addirittura uno svenimento. Così, la cena va in fumo e gli ospiti lasciano la villa del signor Donald L. per continuare la serata altrove<sup>252</sup>.

Il racconto *Signore inglese* compreso nella *Farfalla* fu pubblicato sul «Corriere d'informazione» nel 1953 col titolo *Sportivo inglese*, per poi confluire nella raccolta *Fuori di casa* in una versione più estesa e con il titolo originario<sup>253</sup>. Si racconta di un “falso inglese” che trascorre le vacanze natalizie in Svizzera praticando l'hobby di fingersi ciò che non è, ossia un uomo distinto proveniente dalle isole britanniche. Il narratore descrive le abitudini che lo caratterizzano all'interno dell'hotel: solitario e taciturno, egli usa far suoi tutti quei vizi stereotipati da *dandy* inglese<sup>254</sup>. Naturalmente, il signore inglese altri non è che l'*alter-ego* di Montale stesso:

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» 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<sup>255</sup>.

Dopo la messinscena infatti, il signore inglese tornerà tra le vie di Milano, «trasformato in un loquace e infastidito cittadino ambrosiano».

Il testo è movimentato da una serie di inserzioni linguistiche e in particolare dal ripetuto “chiù” di ringraziamento.

---

<sup>252</sup> Secondo Scaffai la partenza “è forse anche un gesto dai risvolti simbolici, coerente con la distanza che anche altrove il narratore tende a frapporre fra l'atteggiamento dello snob e il proprio.” [Ivi, p. 444, n. 28].

<sup>253</sup> «Nella versione accorciata, emergono più chiaramente i motivi che assimilano il racconto alla tematica della *Farfalla*: l'ammirazione per il mondo degli snob (non priva di ambiguità) e per la cultura anglosassone, l'ambientazione internazionale, la dislocazione geografica (a cui corrisponde anche una condizione per così dire di straniamento esistenziale), il camuffamento dell'identità linguistica»; [Ivi, p. 217].

<sup>254</sup> La stessa ambientazione svizzera la si ritrova nel racconto *La statua di neve*. I due testi condividono, ad esempio, la medesima situazione collocata nella notte di San Silvestro [sottolineato mio]: il signore inglese nell'omonima prosa «Si fa portare un secchio con una bottiglia di *champagne brut*, si lascia mettere in testa un berrettino di carta colorata, imbecca una trombetta e suona con gli altri [...]»; in *La statua di neve* si legge: «Vengo qui a fine d'anno per avere in dono un asinello di cartone, una trombetta, un berrettino, una sciocchezza qualsiasi; e per godere lo spettacolo delle famiglie che si abbracciano mentre sparano bottiglie di *champagne*».

<sup>255</sup> F. Sielo, op. cit., p. 60.

Il tentativo estremo e paradossale di preservare la propria condizione elitaria è ravvisabile nei soggetti «dai volti ingialliti» che ci vengono presentati in *Slow* (1953), il racconto che chiude circolarmente la seconda sezione di *FD*. Il *focus* della narrazione è quello, evocato sin dal titolo, della lentezza del tempo<sup>256</sup>: gli aneddoti raccontati dai quattro soci del Club che il narratore ascolta distrattamente sono delle curiose storielle dominate dalla costante di un tempo lunghissimo fatto di attese e colpi di scena (lo studio sul ritmo delle chioccioline, una promessa di matrimonio che trova compimento dopo trentatré anni, una lettera che giunge a destinazione con trentasette anni di ritardo e infine un servizio di preziosissime ceramiche date che arriva dopo centotrentatré anni)<sup>257</sup>. È il tentativo dunque di preservare un parametro cronologico che esiste solo all'interno del club, un artificio che permette di difendersi dalla velocità con cui corrono invece i tempi moderni. La posizione del narratore rimane ambigua, come osserva Sielo:

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<sup>258</sup>.

La riflessione sul tempo chiude la seconda parte di *Farfalla di Dinard* per lasciare spazio, nella terza, a racconti attinenti alla sfera intima e quotidiana.

In *Cena di San Silvestro* si assiste ancora a una carrellata di pietanze durante una cena in un ristorante di lusso. Il signor Pantaleoni chiama al suo tavolo un cameriere affinché spieghi nel dettaglio i piatti elencati nel menù e ciò rappresenta un simpatico siparietto per il fatto che alla fine del lunghissimo monologo egli chiede il conto e aggiunge:

«Sia dunque bene inteso che il cuoco può risparmiarsi la fatica di preparare questo banchetto per me; a meno che voi, e tutto il vostro stato maggiore, non preferiate di offrirlo a voi stessi, bevendo alla mia salute. Qui sul tavolo, io non voglio che un piatto con alcuni

---

<sup>256</sup> Indagando la parabola che un tema centrale come quello del tempo nella poesia montaliana compie e nel commentare l'ultima fase della produzione montaliana Blasucci scrive: "Il trattamento del tempo in questi libri del cosiddetto «quarto Montale» risponde ad alcuni caratteri che s'impongono piuttosto vistosamente: a) un atteggiamento per così dire metalinguistico nei confronti del tema, divenuto in parecchi testi oggetto diretto di riflessione; b) l'uso frequente di un vocabolario o di un frasario tecnico-filosofico, dove il discorso sul tempo appare scientificamente aggiornato; c) una radicalizzazione negativa nella visione del tempo in quanto tale, oltre le stesse riserve antimeccanicistiche degli *Ossi*". (L. Blasucci, *Percorso di un tema montaliano: il tempo*, in *Gli oggetti di Montale*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 106).

<sup>257</sup> "I curiosi esempi di lentezza raccontati dai soci del club rimandano a episodi della *Storia vera* (la rubrica di pseudo-cronaca tenuta da Montale sul «Corriere d'Informazione» nei primi anni Cinquanta, a firma «Alastor») [...]"; [PN, p. 154].

<sup>258</sup> F. Sielo, p. 62.

gusci di noce, una tazza di camomilla e una bottiglia di spumante vuota. Ovviamente, di fronte agli altri clienti io debbo aver l'aria di uno che ha già consumato il suo pranzo. Per dirvi il vero, e forse l'avete già capito, a me non interessa il mio pranzo: interessa il loro. È chiaro?»<sup>259</sup>

Di fronte a uno sbigottito cameriere («?»), il signor Pantaleoni aggiungerà che il solo piacere della sua vita sta nel veder gli altri mangiare: «Chi conosce questo mio debole mi chiama il Veggente. In realtà io non sono un curioso: sono un moralista epicureo». Attraverso le scelte culinarie egli è infatti in grado di trarre «considerazioni di ordine generale, risalgo alle Cause e ai Fini»<sup>260</sup>.

Si può dunque intravedere un implicito richiamo alla poesia e all'attività del poeta: quello della «seconda vista» è uno dei motivi fondamentali della poetica montaliana, intesa come quell'esclusiva facoltà di guardare sotto la superficie sensibile delle cose per scorgervi un *oltre* e svelare gli inganni del mondo. Qui, com'è chiaro, la stessa attitudine viene banalizzata e ridicolizzata dal solito dispositivo ironico messo in atto da Montale: l'abbassamento nel contesto prosastico è più volte reso possibile grazie all'accostamento con l'arte culinaria<sup>261</sup>.

Con *I funghi rossi* (1951) si torna alla celebrazione di pietanze gustose da parte di un gruppo di amici solito riunirsi per prefigurare «la caduta (e preferibilmente la morte) del Tiranno». Secondo uno schema rilevato già in altri racconti, la situazione storico-politica è soltanto accennata e lasciata sullo sfondo per dare spazio a un elenco di piatti prelibati che gli amici immaginano di poter assaggiare laddove l'evento tanto atteso (la morte del «furfante») possa verificarsi. In effetti poi, nel racconto mancano riferimenti temporali precisi e si allude a un «Tiranno» in modo del tutto vago («Quando "lui" morirà»). Così si susseguono le voci dei personaggi che stilano un vero e proprio menù immaginario fin quando, sul finale e improvvisamente, colui che meticolosamente descrive il piatto di funghi rossi arricchito di molti altri ingredienti viene colpito da un malore<sup>262</sup>. Il solo fatto di aver sognato la fine del

---

<sup>259</sup> *FD*, p. 238.

<sup>260</sup> Ivi, pp. 238-239. La metafora culinaria ricorrente in tante prose della *Farfalla* è per Giovannuzzi «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 contenute della propria consumazione» [S. Giovannuzzi, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939 – 1956)*, op. cit., pp. 194-195].

<sup>261</sup> Rispetto alla presenza di personaggi secondari come servi e camerieri in *FD*, Greco commenta: «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». [L. Greco, *Farfalla di Dinard*, op. cit., p. 97].

<sup>262</sup> Secondo Scaffai: «La ricchezza dell'enumerazione gastronomica (che ricorda analoghe sequenze di *Il bello viene dopo*) ha soprattutto un valore di affermazione compensativa e comico-carnevolesca rispetto alla grama attualità vissuta dai personaggi». [PN, p. 458, n. 8].

Tiranno sembra dunque, tragicamente, costituire di per sé una colpa, come constata amaramente in ultima battuta uno dei presenti: «Per me è bell'e andato. Lo sapevo, questi discorsi non portano fortuna».

*I funghi rossi* e la prosa che subito segue, *Crollo di cenere*, conservano la medesima sequenzialità sin dall'edizione del '56 di *Farfalla di Dinard*. Le due prose, pur nella distanza che le separa per alcuni aspetti specifici (formali e strutturali), condividono la stessa ambientazione storica, facendo riferimento - più o meno esplicitamente - al periodo della dittatura fascista, che però viene trattato solo marginalmente o lasciato sullo sfondo. *Crollo di cenere* introduce uno spettacolo di massa del regime, il *18 B. L.*<sup>263</sup>, con un'ampia sequenza descrittiva<sup>264</sup>. Scaffai ci informa che Montale fu realmente spettatore di quell'esibizione:

Montale, presente la sera del 29 aprile all'Albereta, ne dà testimonianza in una lettera indirizzata il giorno seguente a Lucia Rodocanachi e ne accenna anche ad Angelo Barile nella lettera del 1° maggio 1934 («Abbiamo avuto lo spettacolo per 20.000 persone: un disastro. Era presente mezza Europa»: *Montale-Barile*. Ancor prima, aveva dato annuncio della manifestazione a Irma Brandeis, nella lettera del 23 aprile 1934: «Grande caos. Abbiamo dunque: *18 B. L.*, grande spettacolo con 20.000 attori e 100.000 spettatori, aroplani, camions, mitragliatrici, laghi e colline artificiali - ecc.» (*Montale-Clizia*).<sup>265</sup>

Nel racconto, il personaggio viene allontanato dal ponte delle barche, il cui accesso viene riservato a pochi, per ritrovarsi a fianco di un muretto scarsamente illuminato e «vicino a una donna dai capelli rossi che sembrava intenta a seguire le evoluzioni di una lumaca sul muro», contemporaneamente all'accensione di un sigaro da parte dell'uomo che si trova con lei. Da questo momento inizia una sequenza descrittiva che si muove su due piani paralleli: da una parte lo spettacolo del *18 B. L.*, dall'altra i commenti della donna, presa a osservare i movimenti

---

<sup>263</sup> *18 B.L.* è il nome di un camion FIAT utilizzato in numerose occasioni dall'esercito italiano durante il primo conflitto mondiale. Per volontà di Mussolini e degli artefici della cultura del regime fascista, quel camion diventò il protagonista e l'eroe di un gigantesco spettacolo che si tenne a Firenze il 29 aprile 1934, con la regia di Alessandro Blasetti, nell'ambito dei Littoriali. Quella sera sulle rive dell'Arno si raccolsero tremila attori e ventimila spettatori. La scenografia comprendeva un doppio ponte di barche, giganteschi libri sormontati da baionette, trincee e sacchi di sabbia, mitragliatrici e filo spinato, aerei e carri armati. Al centro di questo scenario illuminato da decine di fari da stadio e proiettori. "Mamma Giberna" - così i soldati avevano ribattezzato il 18 BL - viveva la sua avventura, tra spari ed esplosioni, fuochi d'artificio, fragori d'ingranaggi e sirene da fabbrica». [cfr. <https://www.mondadoristore.it/18-BI-Mussolini-opera-d-arte-Jeffrey-T-Schnapp/cai978881169308/>]. Per approfondimenti sull'argomento si rimanda a J. T. Schnapp, *"18BL". Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Garzanti, Milano 1996.

<sup>264</sup> Evidenziando la corrispondenza tra *Crollo di cenere* e *La primavera hitleriana*, Forti ne sottolinea anche quella con una poesia delle *Occasioni*, *Buffalo*: «Un dolce inferno a raffiche addensava / nell'ansa risonante di megafoni / turbe d'ogni colore. Si vuotavano / a fiotti nella sera gli autocarri. / Vaporava fumosa una calura / sul golfo brulicante; in basso un arco / lucido figurava una corrente / e la folla era pronta al varco. Un negro / sonnecchiava in un fascio luminoso / che tagliava la tenebra [...]» (*Buffalo*, vv. 1-10, *OC*); [cfr. M. Forti, op. cit., p. 321].

<sup>265</sup> *PN*, p. 182.

della lumaca sul muro. I due piani narrativi accentuano il contrasto tra la memoria privata e quella collettiva. L'attenzione è massima anche sulla cenere del sigaro che l'uomo sta fumando: a questi due movimenti (quello della lumaca e quello della cenere) la donna dai capelli rossi sembra associare un significato profondissimo:

«Chiedo scusa» intervenni. «La lumaca è riuscita effettivamente a svoltare giù per la spalletta *prima che la cenere del suo sigaro cadesse*, ecco tutto...»

«Ah sì, eh? Ha svoltato *prima che...* E con questo che intenderebbe dire?»

«Qui comincia il segreto, che non è di mia competenza. Si direbbe che la signora avesse legato a questa ipotesi, a questa possibilità, un significato molto preciso e molto intimo, qualcosa come un voto o un augurio... che forse può riguardare lei, signore. È così?»<sup>266</sup>

L'osservazione del protagonista trova conferma, in seguito, nell'ammissione della donna. Quale sia l'associazione instaurata tra il percorso della lumaca sul muro e la cenere del sigaro rimane un segreto, ma questa prosa è altamente significativa per diverse ragioni. Ancora una volta, la "grandiosità" dei fatti storici funge da cornice per un episodio apparentemente minimo e insignificante come l'attraversamento di una lumaca sul muro. A questo evento la donna conferisce un alto contenuto simbolico, un «segreto» appunto. Commenta Scaffai:

La scommessa sulla lumaca e la cenere è riconducibile al tema generale del "miracolo" e dell'attesa, caro a Montale e variamente declinato dall'una all'altra raccolta; in particolare, rientra nella fenomenologia dei segni legati alle creature animali (cruciale specialmente tra *Occasioni* e *Bufera*). Qui il motivo assume un rilievo peculiare, dato il paradossale contrasto tra il significato dell'evento casuale e la vacuità del pur grandioso apparato teatrale. Non sarà da ravvisare, nell'alternativa fra il piano storico e quello privato, tanto un atteggiamento di fuga e rifiuto quanto un'affermazione – già presente in testi decisivi della *Farfalla* come *La donna barbata* – della dimensione individuale rispetto a quella collettiva<sup>267</sup>.

Questo aspetto instaura dunque un ulteriore punto di tangenza con la poesia montaliana, alla costante ricerca di simboli, oggetti depositari di sensi misteriosi che solo sguardi acuti possono cogliere; alla donna (come spesso accade in poesia) è riservato questo privilegio, di fronte allo scetticismo incredulo del suo compagno. Come osserva Sielo: «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» benché tale facoltà sia del tutto inattuabile al poeta che non può abiurare al proprio razionalismo innato»<sup>268</sup>.

---

<sup>266</sup> Ivi, p. 186.

<sup>267</sup> Ivi, pp. 461-462, n. 27.

<sup>268</sup> F. Sielo, op. cit., p. 65.

Nei brani che seguono e vanno a concludere la terza parte di *FD* ritorna il tema della memoria privata che va a intrecciarsi con quella pubblica, con riferimenti impliciti alla situazione storica e alle possibilità ormai perdute che la letteratura, e le arti in genere, potevano ancora serbare all'uomo per la sua salvezza.

Dal carattere fortemente autobiografico, *Il colpevole* fu pubblicato sul «Ponte Rosso» nel 1947, per una «collaborazione casuale dell'autore a una rivistina eterogenea e discussa in quel periodo difficile»<sup>269</sup>.

Il dato reale cui si fa riferimento è l'allontanamento di Montale dalla presidenza del gabinetto Vieusseux, di cui era stato direttore dal 1929 al 1938<sup>270</sup>. Nel racconto, l'*alter-ego* dell'autore (quel Federigo già conosciuto in *La casa delle due palme* e *La tempestosa*), impiegato in una «antica istituzione cittadina», viene convocato al cospetto del conte Penzolini per un colloquio. Dopo un'attesa durata circa due ore, Federigo si presenta al cospetto del conte («alto, sbarbato, grigi gli occhi di pesce»), il quale gli comunica che verrà presto destituito dall'incarico che ricopre da dieci anni. La «colpa» di Federigo è quella di non essersi messo «al passo coi tempi nuovi» e non aver seguito le direttive politiche della «sezione di Mistica». Federigo tenta in un primo momento, seppur con forte imbarazzo, di ribattere al conte, avanzando delle legittime pretese. Egli infatti non solo non percepisce regolarmente lo stipendio da molti mesi, ma ha dovuto pagare lui stesso i dipendenti dell'istituzione. Il conte inoltre chiede a Federigo di scrivere una lettera di dimissioni spontanee. Federigo, dopo un tentativo di sommessa reazione, abbandona

---

<sup>269</sup> «*Il colpevole*, col sottotitolo: *Quasi una fantasia*, uscì a Trieste nel 1947 sul numero unico del “Ponte Rosso” (pp. 9-14) e fu una collaborazione casuale dell'autore a una rivistina eterogenea e discussa in quel periodo difficile per la città di San Giusto. Il racconto, tutt'altro che fantastico, dimenticato dall'autore, sfuggì anche alle amorose cure di Giorgio Zampa al tempo della prima edizione presso Neri Pozza (1956) della *Farfalla di Dinard* (nuova edizione, accresciuta, presso Mondadori, 1960) e va aggiunto idealmente come un capitolo di quel libro, che resta una vera e propria autobiografia frammentaria del poeta oltre che modello di bellissima prosa italiana. L'aggiungiamo qui, piccolissimo omaggio ai settant'anni di Eugenio Montale, con ammirazione e affetto». Vanni Scheiwiller. Milano, 27 gennaio 1966. [cfr. V. Scheiwiller, *Nota introduttiva a E. Montale, Il colpevole*, Scheiwiller, Milano 1966]. Il racconto infatti fu pubblicato soltanto nella quarta edizione di *FD*, quella del '69.

<sup>270</sup> “Succedendo a Bonaventura Tecchi, Montale era stato designato Direttore del «Gabinetto scientifico-letterario G. P. Vieusseux» di Firenze, il 26 marzo 1929. Confermato il 17 febbraio 1930, Montale ricoprì la carica fino alla fine del '38. Il 1° dicembre di quell'anno, infatti, il Consiglio d'amministrazione del Vieusseux, riunitosi in Palazzo Vecchio, deliberò la conversione del Gabinetto in un «Centro informazioni sul Fascismo per stranieri», da affidare a un direttore fornito «di speciali requisiti occorrenti [...], fra i quali certamente da comprendersi l'appartenenza al P. N. F.». Montale, in quanto non iscritto al Partito fascista, non risultava in possesso dei «requisiti» e venne perciò dispensato dall'incarico di direttore «nonostante i suoi meriti letterari e lo zelo e competenza [...] dimostrati nell'adempimento delle sue funzioni». [...]. [Cfr. *PN*, p. 188]. Si legga la seguente testimonianza in una corrispondenza con Bobi Bazlen nell'agosto del 1938: «Come saprai (ma conserva il *segreto!*) ho il 90% di probabilità di andar via di qui [dal Gabinetto Vieusseux] entro il mese di settembre. Questo fatto, unito a certi recenti provvedimenti razzistici che sai e che seguiranno, mi ha fatto sentire come necessario di riunirmi coùte con chi supponi. [...] Non ti spaventare, non chiedo risposta a queste domande. Ma vorrei da te un'opinione sintetica. Che altra via d'uscita ho, tra il colpo di rivoltella e il ... piroscabo?»; [*TP, Cronologia*, p. LXIX].

lo studio del conte per tornare alla sua «chiesa-biblioteca» un'ultima volta: «e pensò con malinconia che la tradizione del *noblesse oblige* finiva per sempre tra quelle mura [...]».

### 1.6 «L'influsso nefasto della modernità»

Tra gli spunti realistici disseminati nelle prose che compongono la *Farfalla* si possono rintracciare una serie di allusioni o esplicite dichiarazioni di ostilità nei confronti della società moderna sin dal *Racconto di uno sconosciuto*, quando «La città mutava volto, si apriva all'influsso nefasto della modernità»<sup>271</sup>.

Il motivo del progresso cui spesso il narratore ricorre è certamente funzionale anche al meccanismo del «*repêchage*» memoriale e al tema dell'irrecuperabilità del passato: la corsa veloce e inarrestabile del tempo, con tutti gli stravolgimenti che comporta, non fa altro che ampliare la distanza da quel tempo lontano che talvolta riaffiora, accentuando la fatica del ricordo ed evidenziando più nettamente il contrasto tra due tempi. Sono innumerevoli anche in poesia (specie da *La bufera* in poi, culminando in *Satura*) i riferimenti alle «mutazioni»<sup>272</sup> in atto, testimoniando la componente «anti-modernista» del poeta, e attribuendo a questi l'«orrore della solitudine» dell'uomo moderno:

Quando tutte le vecchie serve saranno scomparse dal mondo, quando tutti gli ingranaggi dell'universo avranno un nome, una funzione e una coscienza di sé [...], chi potrà vincere l'orrore della solitudine sentendo al proprio fianco la protezione di un mostro angelico e barbuto?<sup>273</sup>

L'«orrore della solitudine» è una formula, tra l'altro, che Montale impiega anche nei suoi scritti critici:

L'arte è produzione di oggetti di consumo, da usarsi e da buttarsi via in attesa di un nuovo mondo nel quale l'uomo sia riuscito a liberarsi di tutto, anche della propria coscienza. L'esempio che ho portato potrebbe estendersi alla musica esclusivamente rumoristica e indifferenziata che si ascolta nei luoghi dove milioni di giovani si radunano per esorcizzare l'orrore della solitudine. Ma perché mai l'uomo civilizzato è giunto ad avere orrore di se stesso?<sup>274</sup>

Mentre la stessa immagine dell'«ingranaggio» la si ritrova anche in *Honey*:

---

<sup>271</sup> PN, p. 11.

<sup>272</sup> Prendo in prestito questo termine da uno degli scritti critici di Montale in riferimento alla dissoluzione dei generi letterari [cfr. E. Montale, *Auto da fè*, pp. 76-79].

<sup>273</sup> PN, p. 64.

<sup>274</sup> E. Montale, *È ancora possibile la poesia?*, [SMP, t. II, pp. 3033-3034].

[...] siamo a poca distanza dal cuore della città e questa città è il cuore stesso di un mondo e della convivenza civile meglio organizzata che esista; eppure Sir Donald si sente prigioniero, ha bisogno di qualcuno con cui poter ammirare e vilipendere il gigantesco ingranaggio di cui egli si è creduto uno degli ornamenti.<sup>275</sup>

E giustamente Scaffai commenta: «La metafora dell'ingranaggio [...], esprime qui una dimensione sociale cui lo «snob», individualista per definizione, non sa ridursi»<sup>276</sup>. E infatti, è soprattutto aggirandoci fra i vari ritratti di «snob» rintracciabili preferibilmente entro il perimetro urbano che è possibile scovare certe posizioni ideologiche di Montale: essi sono uomini fuori dal loro tempo che tentano di difendere una posizione di privilegio ormai anacronista finendo per ridicolizzarsi. Spesso, il paradosso nasce dalla presunta pretesa di uno spirito collettivo da preservare soltanto in apparenza, mentre l'uomo «moderno» è in effetti divorato dal suo sfrenato individualismo. Egli risulta allora essere vittima e responsabile allo stesso tempo:

Se gli istanti che precedono il sonno e che dovrebbero essere riempiti di preghiere e di meditazioni possono somigliare in qualche modo agli ultimi attimi di una vita terrestre, io direi, per analogia, 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 tanto più inumana quanto più si mostra riguardosa dei diritti della collettività<sup>277</sup>.

Si pensi, poi, ai soci del club «Slow» nell'omonimo racconto, che tentano di preservare l'uomo dal «logorio della vita moderna»<sup>278</sup> attraverso abitudini in contrasto col tempo contemporaneo, opponendosi disperatamente alla velocità con cui corrono i tempi moderni e tentando di contrastarli con un «*lentissimo* esasperante»<sup>279</sup>:

Infatti, al «logorio della vita moderna» il Club oppone non già farmaci o bevande a base di erbe ma un costume, un abito di vita decisamente anacronistici. Il circolo ha la sua sede in una villetta di intonazione vagamente palladiana; non ha telefono e i suoi locali sono ammobiliati in uno stile che va dal Tudor al Biedermeier. È riscaldato da stufe a legna e i giornali vi arrivano solo con qualche anno di ritardo [...]»<sup>280</sup>.

---

<sup>275</sup> PN, p. 124.

<sup>276</sup> Ivi, p. 443, n. 12.

<sup>277</sup> Ivi, p. 97.

<sup>278</sup> «Contro il logorio della vita moderna» è lo slogan pubblicitario del liquore Cynar.

<sup>279</sup> PN, p. 157.

<sup>280</sup> Ivi, p. 155.

Le prose sulla decadenza dell'arte nascono anche da qui. È nota la posizione di Montale rispetto agli impetuosi stravolgimenti che investirono anche il campo delle arti nella prima metà del Novecento, provocando quel senso di «solitudine» negli artisti del suo tempo:

Il nostro tempo ha il merito di avere scoperto o accentuato come mai prima era avvenuto il carattere totale, il carattere drammatico dell'esperienza artistica.

[...] l'isolamento dell'artista, fenomeno che si manifesta particolarmente grave nel nostro secolo, la sfiducia nel linguaggio e la conseguente ricerca di nuovi mezzi espressivi sono aspetti connessi al progresso meccanico, alla diffusione della cultura media e alla volgarizzazione (in senso etimologico) delle arti<sup>281</sup>.

La crisi complessiva colpisce l'intero mondo culturale e le arti non sembrano in grado di difendersi (si ricordi, ad esempio, *La poesia non esiste* e il dialogo fra il narratore e il giovane letterato tedesco). Così in *Critica senza giudizio* Montale propone la sua personale visione intorno al «campo dell'attività scientifica e culturale»:

Poiché l'universo del sapere tende a una sempre maggiore totalizzazione delle conoscenze è chiaro che ad essa deve corrispondere una sempre crescente indifferenziazione degli uomini. Naturalmente l'individuo, il singolo non è ancora sommerso del tutto e poiché l'accennata totalizzazione lascia aperto qualche spiraglio ecco spiegata la capillare ramificazione del sapere. Ed ecco giustificato l'avvento di sempre nuove scienze dell'umano e del disumano. L'individuo pensante tenta di salvarsi colmando il vuoto là dov'esso si presenta; si riempiono le lacune, si chiudono i tubi di scappamento dello scibile. Così quando il grande guscio del sapere sarà completamente riempito l'immensa palla della conoscenza continuerà a rotare nello spazio ma l'uomo non sarà più necessario. Tra tutte le teorie a sfondo escatologico che sono a mia conoscenza questa è la più ottimistica e la più pessimistica, a seconda delle opinioni personali<sup>282</sup>.

Si può isolare nella *Farfalla* una serie di prose sulla decadenza dell'arte: ricorrente, in questi casi, è la presenza di elementi derisori, con un notevole incremento umoristico<sup>283</sup>. *In chiave di «fa»* registra ad esempio infatti un cambiamento tematico e un ritorno a toni meno nostalgici rispetto ai racconti che lo precedono<sup>284</sup>. *In chiave di «fa»* dà inizio a una ulteriore «miniserie» (la

---

<sup>281</sup> E. Montale, *La solitudine dell'artista*, in *Auto da fé*, p. 48.

<sup>282</sup> E. Montale, *Critica senza giudizio*, in SMP, t. II, pp. 2871-2872.

<sup>283</sup> Nel '49 Montale scriveva: «[Gli artisti] lavorano come castori, traforando il visibile e l'invisibile, spinti da un impulso automatico o da un'oscura urgenza di sfogo o dal bisogno di costruirsi un riparo buio, sempre più buio, sempre più nascosto. Ma non si salveranno mai se non avranno il coraggio di tornare alla luce e di fissare in volto gli altri uomini; non si salveranno se, usciti dalla strada e non dai musei, non avranno il coraggio di dir parole che possano tornare nella strada». [E. Montale, *Arte, musica, società*], cit., pp. 142-143.

<sup>284</sup> Su questo mutamento Scaffai ci dice: «L'indicazione della chiave musicale nel titolo, all'inizio della serie, può inoltre suggerire l'idea di un cambiamento, di un'evoluzione all'interno della raccolta; Montale userà del resto il termine «chiave» per definire il mutamento tra una poesia e l'altra di *Satura*: «C'è un continuo mutamento di chiave da una poesia alla successiva. Un mutamento di chiave in senso musicale» («La Fiera letteraria», 20 aprile 1975, p. 5)». [PN, p. 73].

suite musicale) insieme a *Il successo*, *Il lacerato spirito* e *La piuma di struzzo*<sup>285</sup>, trattando nello specifico esperienze musicali che riconducono al vissuto biografico del poeta<sup>286</sup>. Non dobbiamo tuttavia pensare a un salto tematico brusco; in effetti “[...] non esiste frattura sul piano tematico; a garantire la coerenza dell’insieme è il «basso continuo» della memoria e il motivo del «fantasma» di un passato che riappare suscitato da un nome, un’immagine insolita o grottesca, una nota musicale o un tono cromatico”<sup>287</sup>.

Il protagonista, guidato dall’insegnamento del maestro, «cambia voce» per sua stessa ammissione: «Pian piano mi andavo rassegnando a dare l’addio a quella ch’era stata la mia voce, diciamo così, psicologica. [...] Che tristezza, però! Non riconoscevo più la mia vecchia voce e non sapevo giudicare la nuova. Ero in possesso di un altro strumento, che non mi interessava»<sup>288</sup>. La morte improvvisa del suo maestro metterà fine alla sua breve esperienza operistica.

*Il successo* (1950) ha inizio con un aneddoto su una serata a teatro in cui si mette in luce la vena compassionevole verso il capo-claque che, evidentemente distratto o forse addormentatosi, ha scatenato un applauso fuori tempo e inopportuno. Questo fatto apparentemente insignificante è funzionale al riattivarsi della memoria e utile a introdurre un ulteriore livello narrativo<sup>289</sup>:

Una volta i claqueur erano reclutati fra i barbieri. [...] Io stesso, quando mi decisi a studiare il bel canto, ebbi la mia prima iniziazione all’«ambiente» dal mio barbiere. Il barbiere

---

<sup>285</sup> A proposito dei racconti di questa «miniserie» Forti rileva come in essi «prevalgono decisamente sull’evocazione il gusto dell’ironia, del grottesco, quasi il senso di un teatrino da camera, in immagini di un mondo che, fatto riemergere come nel rovescio di un binocolo, pare più mosso e fantasioso che non quello fatto perenne e come assoluto dei primissimi racconti [...]» [Forti, op. cit., p. 315].

<sup>286</sup> Montale in effetti studiò da baritono a Genova a partire dal 1915, interrompendo in concomitanza dell’arruolamento nella Prima guerra mondiale per poi riprendere dal ’21 al ’23. Nell’*Intervista immaginaria* scrive: «Studiavo [...] per debuttare nella parte di Valentino, nel *Faust* di Gounod; passai poi tutta la parte di Alfonso XII nella *Favorita* e quella di Lord Aston nella *Lucia*. [...] E credo di essere rimasto uno dei rari uomini d’oggi che comprenda il nostro melodramma» [SM, II, pp. 1476-77].

<sup>287</sup> PN, p. 74.

<sup>288</sup> «Il mio maestro voleva che io facessi il baritono, ma io preferivo le parti di basso, non che avessi una scarsa estensione, perché arrivavo al ‘la’ bemolle, al ‘la’ naturale, ma mi sentivo più tranquillo a cantare da basso [...]»; [*A vent’anni sapevo soltanto ciò che non volevo*, intervista di A. Millo (1968), in AMS, p. 1684].

<sup>289</sup> «Il fenomeno sensibile (il rumore degli applausi, in questo caso) suscita una sorta di memoria involontaria, secondo una dinamica ben collaudata nella letteratura novecentesca e particolarmente cara sia al Montale lirico, sia al prosatore (si pensi a *Le rose gialle* e *Donna Juanita*). Si collegano al motivo della percezione i temi della reversibilità del tempo e dei “fantasmi” di un’epoca trascorsa”. [PN, p. 429, n. 13].

Pecchioli, capo-claque della mia città [...]»<sup>290</sup>. Nella mia città, un ricco concittadino reduce dall'Argentina dava un concerto di musiche sue. José Rebilló, pittore puntinista [...]»<sup>291</sup>.

Il concerto non desta alcuna approvazione e si alza così un coro di protesta a cui lo stesso narratore prende parte; il nome del musicista viene storpiato durante le grida tramite inversione di sillabe (Berillo)<sup>292</sup>. Tempo dopo a sua insaputa si ritrova nella casa dello stesso musicista.

Il racconto si chiude con un'osservazione personale sull'arte:

Da incontri simili ho imparato una verità che pochi conoscono: che l'arte largisce le sue consolazioni *soprattutto agli artisti falliti*. Perciò essa occupa tanto spazio nella vita degli uomini; [...]»<sup>293</sup>.

che idealmente prosegue nel racconto *"Il lacerato spirito..."*: «L'arte è in piena decadenza»<sup>294</sup>.

*La piuma di struzzo* ('48) è il racconto che chiude la prima parte di *FD* ed è particolarmente interessante poiché presenta una sorta di commistione di tutti quei nuclei tematici che sono stati finora individuati. Diversamente dagli scritti che lo precedono, in cui la sezione riflessiva era posta in conclusione, qui avviene il contrario: dall'elaborazione scaturisce il ricordo. Questo è l'*incipit*:

Gli uomini sono un po' come i libri: ne leggete distrattamente uno, e non prevedete che finirà per lasciare in voi una traccia incancellabile; ne digerite con ogni zelo un altro, che abbia tutta l'aria di esser degno dell'impresa; e scorsi pochi mesi vi accorgete che la fatica è stata peggio che inutile. Ma sul primo momento, al primo incontro, il risultato finale, la perdita o il profitto, sono sospesi a un punto interrogativo. 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 o se mi trovassi in procinto di affogare, senza possibilità di scampo in vista. 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?»<sup>295</sup>

---

<sup>290</sup> Anche qui Montale non manca di inserire uno spunto autobiografico, si legge infatti in una nota di Scaffai: «Il Pigmalione di Montale si chiamò Giulio Pecchioli. Di giorno faceva il barbiere, ma di sera, lasciati saponi e pennelli, diventava il capo claque della città. Pecchioli non aveva particolari motivi per dimostrare simpatia a Montale. Il giovanotto era un cliente molto saltuario del suo "salone" [...]. Ma evidentemente, nell'animo non venale di Pecchioli, prevaleva la considerazione per la passione da cui il giovane sembrava così profondamente contagiato» (Nascimbeni). [*PN*, p. 429, n. 15].

<sup>291</sup> Ivi, p. 84

<sup>292</sup> Come nel caso del pittore Rebilló, i nomi propri nella *Farfalla*, di persona ma anche di luogo, sono spesso oggetto di storpiatura da parte dell'autore, ravvivando marcatamente i testi di toni ironici-parodici.

<sup>293</sup> *PN*, p. 86.

<sup>294</sup> «Che l'arte sia morta lo pensano soprattutto gli artisti; il grosso pubblico non può accorgersene perché ha a sua disposizione i surrogati». [E. Montale, *È morto il romanzo?*, in *SMA*, p. 2965].

<sup>295</sup> *PN*, p. 97.

Il paragone uomini - libri lancia un nuovo spunto di riflessione nel paragrafo che segue sulla condizione umana in quel tempo:

«[...] 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 tanto più inumana quanto più si mostra riguardosa dei diritti della collettività»<sup>296</sup>.

Tali considerazioni, maturate prima di abbandonarsi al sonno, introducono altri vari motivi che abbiamo detto essere ben amalgamati nelle prose di *FD*, come l'incontro con i morti e la presenza del tema lirico-musicale, collocati in un contesto storico di cui il narratore non manca di fornire qualche dettaglio. In una simile commistione «[...] i due termini del grottesco e dell'evocazione, si fondono in una specie di surrealtà onirica, che è ancora una delle caratteristiche dei racconti di questo libro»<sup>297</sup>.

Nella cornice del ricordo principale se ne incastra un altro: uno dei due uomini, Astorre Pinti, aveva condiviso col narratore il rifugio antiaereo «nei giorni d'inferno che precedettero la liberazione di Firenze». È questo un altro di quei momenti in cui sulla dimensione privata del ricordo si innesta quella collettiva. Al dato storico dell'esperienza bellica si accenna solo in un rapido passaggio, cui segue una immediata e ricca sequenza descrittiva, posta tra parentesi:

(Peloso e affamato, sempre in pigiama, col petto carico di ciondoli e di medagliette, la voce eternamente "in maschera" – *mi mi mi* su tre ottave, uno squittio di marmotta e poi un rantolo di moribondo – aveva saltato i pasti per parecchi giorni, lui e la sua numerosa famiglia. E con lui la faccenda si faceva anche più complicata. Era vivo o morto come l'altro? Non ne avevo avuto più notizia.)<sup>298</sup>.

---

<sup>296</sup> *Ibidem*.

Per Scaffai infatti «l'avversione all'uomo-ingranaggio è motivo ricorrente nella *Farfalla*» e in altre coeve prose montaliane.

<sup>297</sup> M. Forti, op. cit., p. 315.

<sup>298</sup> *PN*, p. 99.

Sulla scia di alcune considerazioni di Franco Croce sulla geografia «negativa» sottesa nella *Farfalla* («in uno scrittore così indissolubilmente legato alla negatività non c'è spazio per patrie ideali»), nella seconda parte del suo saggio sulla *Farfalla di Dinard, Temi*, Paolo Senna definisce «malata» la memoria che agisce in alcuni racconti: «Anche in questa sezione di prose (nel gruppo degli ultimi quattro racconti della prima parte, *NdR*), la forza del recupero memoriale è funzionale non ad un'appropriazione del passato, ma, al contrario, ne segnala il lacerante distacco, descritto coi toni dell'ironia: l'infanzia non può tornare (tanto che tutto in questo «pozzo delle memorie» porta all'illusione e ad un conseguente straniamento) e il canto è esercizio che avrebbe potuto - se continuato - portare alla rovina» [P. Senna, *Un mazzo di rose gialle nel pozzo delle memorie. Lettura della prima parte della Farfalla di Dinard*, "Rivista di letteratura italiana", XXI, 2003, n° 3, pp. 65 – 88, cit. p. 18]. Senna propone questa chiave di lettura dopo aver individuato nel canto "il grande nucleo narrativo" della prima sezione di *FD*. A conferma di questo microtema riporta dichiarazioni dello stesso autore rilasciate in diverse interviste (cfr.: *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, [Intervista di Bruno Rossi, 1962] in E. Montale, *SMA*, p. 1626; *Il profeta dell'Apocalisse*, [Intervista di Corrado Stajano, 1964], *ivi*, p. 1640; *Montale svagato*, [Intervista di Paolo Bernobini, 1966], *ivi*, p. 1649, e *Cinquant'anni di poesia*, [Intervista di Leone Piccioni, 1966], *ivi*, p. 1626).

L'ambizione letteraria del giovane Cavallucci di *Ballerini al "Diavolo Rosso"* viene soddisfatta dalla partecipazione ai «cenacoli» che hanno luogo intorno ai tavolini di un caffè, di cui prontamente il narratore svilisce la portata: «Che il cenacolo ci fosse, era, intendiamoci, opinione generalmente ammessa, forse in omaggio a un recente passato, ma restava un'ipotesi suffragata da scarsi elementi di prova». Il Cavallucci, «giovane male in panni ma capelluto, forforoso e acceso da un entusiasmo che gli brillava negli occhi di furetto», non aveva molte conoscenze ma era stato introdotto da uno dei minori del giro. Come osservato in altri racconti, l'espedito preferito per diminuire lo spessore del tema culturale è quello di introdurre elementi gastronomici; si legge infatti:

E i discorsi dei due amici, intenti a sfilettare con ogni cura un paio di aringhe stese su una carta gialla (come nelle nature morte del Funai), si aggiravano naturalmente sul gruppo, sulla fortunata esperienza del Cavallucci [...]. Qualcosa, in ogni modo, bisognava pur dire e il Cavallucci non chiedeva di meglio che vuotare il sacco; ma con quale raffinata lentezza, come certi padroni fanno col gatto, allungava qualche fettuccina di coratella o di trippa ai prensili artigli del suo sparuto coinquilino!»<sup>299</sup>

L'ironia nasce spontaneamente dal contrasto, non necessita di grandi costruzioni da parte dell'autore, ma deriva da uno stato di disincantata rassegnazione di fronte al decadimento delle lettere. L'entusiasmo del Cavallucci è estemporaneo e privo di una vera ispirazione:

«Passarono alcune settimane di intermittenti apparizioni del Cavallucci al caffè, poi una sera di fine settembre i due amici decisero di procurarsi uno spasso di nuovo genere; anzi, non decisero, fu il caso che li fece incontrare in due robuste servotte di Monghidoro che avevano conosciuto da un droghiere; due tracagnotte indominate, *du' strufacchione*, come diceva l'esperto Cavallucci, quel giorno tutte sboffi e pizzi, capelli lunghi all'americana e sottane corte sopra i ginocchi nodosi; [...].»

L'esperto Cavallucci, dunque, fa presto a sostituire l'attrazione per i cenacoli letterari con quella per le due "tracagnotte", e inaspettatamente al "Diavolo rosso" incontra anche «i due leoni del gruppo, Piero Lampugnani e il robusto e occhialuto torello, il Gamba, che muovevano verso di loro stringendo fra le braccia due giunchi flessuosi [...].»

Il 13 luglio 1946 il «Corriere della sera» pubblicò un articolo di Montale dal titolo *Il mondo della noia* in cui il poeta commentava lo stato di crisi in cui versava la letteratura contemporanea e il tentativo (vano) di rinnovamento dell'idea di romanzo:

Gli scrittori d'oggi [...] non ammettono più che si possano descrivere personaggi come gente di conoscenza. Pensano che delle figure umane importino solo i *tics* e i pruriti, sono

---

<sup>299</sup> PN, p. 148.

persuasi che non interessa l'azione ma i bassifondi dell'azione, non l'ambiente ma i riflessi dell'ambiente (spesso di maniera) in una fantasia (spesso negata al senso dell'osservazione). Tutto ciò può chiamarsi lirismo? Sarebbe facile essere poeti, in questo caso. Ma si dimentica che l'arte destinata a restare ha l'aspetto di una verità di natura, non di una scoperta sperimentale escogitata a freddo.<sup>300</sup>

Tra le più note prose della *Farfalla*, *La poesia non esiste* conclude la terza sezione della raccolta. «Il cupo inverno del '44 cominciava» e il protagonista ospita due partigiani nella sua casa, due *flying guests*. Una notte ricevono la visita di un soldato tedesco, «un giovane di poco più di vent'anni, alto quasi due metri, un naso adunco, da uccello da preda, e due occhi tra timidi e spiritati sotto un ciuffo a spazzola»<sup>301</sup>. Destando sorpresa nel protagonista, il giovane si presenta come un “letterario” che lo aveva contattato anni prima per fargli leggere le sue traduzioni di poeti italiani. Da qui ha inizio la discussione sulla letteratura, antica e moderna, tra il poeta e il giovane soldato, fino all'assertiva affermazione che «la poesia non esiste»:

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 [...]»<sup>302</sup>

Il soldato lascia la casa del poeta senza che questi abbia la prontezza, il tempo e il modo di rispondere ed esprimere la sua opinione. Ricompaiono così i due partigiani:

«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<sup>303</sup>.

La comparsa del tedesco nel cuore della notte è assimilabile a una visione onirica e il suo congedo riporta la situazione alla drammatica realtà del tempo presente: nella sua casa ci sono due partigiani, fuori la guerra. La domanda s'insinua implicitamente tra le righe: ci sono ancora motivi per credere che la poesia possa ancora avere senso? Il poeta non se la sente di esprimere per bocca sua una simile dichiarazione, e la affida alle parole del giovane tedesco<sup>304</sup>.

---

<sup>300</sup> E. Montale, *Il mondo della noia*, in *Auto da fé*, p. 71, cit.

<sup>301</sup> *FD*, p. 195.

<sup>302</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>303</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>304</sup> Si esprime così Marco Forti: «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» [M. Forti, *Montale: la prosa di fantasia e d'invenzione*, cit., in PR, p. LIV].

### 1.7 L'esemplare unico della Farfalla

A conclusione dell'itinerario percorso tra le varie regioni tematiche della *Farfalla* il racconto che conclude questo libro merita un posto di rilievo poiché se da un lato ne condensa magnificamente molti aspetti salienti, dall'altro costituisce un esemplare irriducibile e doppiamente significativo.

*La Farfalla di Dinard* compare per la prima volta sul «Corriere d'informazione» del 13-14 maggio 1952 e fin dall'edizione del '56 figura a conclusione dell'omonima raccolta come un suggello.

La prosa appare sia interna sia esterna all'intero sistema del libro: è coerente con la sua impostazione strutturale perché ancora una volta prende spunto da un evento autobiografico, la permanenza del poeta nella piccola cittadina di Dinard in Bretagna<sup>305</sup>, e perché alimenta, sigillandolo, il repertorio figurale legato al mondo animale che, come abbiamo visto, è uno degli aspetti tipici del libro. Nello stesso tempo però quest'ultimo racconto rappresenta un *unicum* sia per il registro stilistico sia per l'intrinseca valenza simbolica. Ai maggiori critici di Montale tale singolarità apparve manifesta fin da subito se Bettarini-Contini la definirono «una specie di “mottetto” in prosa» e Segre «una lirica sfuggita casualmente dalla *Bufera*»<sup>306</sup>; e ancora, De Robertis: “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 in prose»<sup>307</sup>. Concetto ripreso anche da Marco Forti, che celebra un «misuratissimo, veramente perfetto poemetto in prosa, che è la squisita pagina di “*Farfalla di Dinard*”<sup>308</sup>.

L'aspetto precipuo che rende assimilabile la prosa in questione alla più alta poesia montaliana è il valore simbolico che la farfalla porta con sé: buona parte della critica ritiene che la sua apparizione fulminea continui quella già incarnata da Clizia nelle *Occasioni*<sup>309</sup>. Le sue apparizioni,

---

<sup>305</sup> L'autore ligure infatti aveva soggiornato in questa località nel settembre del 1950, come inviato del «Corriere della Sera», accompagnato da Mosca e dai coniugi Natoli. Si leggano i seguenti passi, tratti da due scritti di viaggio del settembre 1950 disposti in successione nella raccolta *Fuori di casa*: «Non conosco ancora la bassa Bretagna, ma direi che anche qui, in questa Bretagna più confortevole dove sono giunto (Dinard e dintorni) lo scricciolo e il cormorano siano i geni del luogo» (*Storie naturali*, p. 120); «[...] le lingue sorgono dal basso, non dall'alto; e il bretone, lingua importante in Francia, da parecchi secoli non fa che restringere la propria area. Quel tanto che ne resta – nella toponomastica – è una grazia, una civetteria, niente di più, che piace molto agli Inglesi. Solo gli scriccioli delle Cornouailles e del Cornwall parlano veramente la stessa lingua, fanno stridere nello stesso modo la loro piccola pepaiola.» (*Il giorno del gran salvataggio*, pp. 125-126).

<sup>306</sup> C. Segre, op. cit., p. XIV.

<sup>307</sup> G. De Robertis, *La «Farfalla di Dinard»*, in *Altro novecento*, Le Monnier, Firenze 1962, p. 316.

<sup>308</sup> M. Forti, *E. Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano 1973, p. 323.

<sup>309</sup> Irma Brandeis aveva soggiornato nella cittadina di Dinard nell'estate del 1938, come si evince da uno scambio epistolare tra lei e il poeta risalente allo stesso anno: «Tento con poca fiducia di farti avere questa lettera a bordo. Arriverà a tempo? Ho scritto 4 volte all'Hotel du quai Voltaire e 1 volta all'hotel Paris – Dinard. Parto ora per Milano: ho avuto solo la I° dall'hotel Paris, prima che tu ritirassi le mie al Voltaire» (lettera del 30 agosto 1938, in

accompagnate da bagliori e manifestazioni di intenso splendore, rappresentano momenti di rivelazione del valore; nel racconto, il tratto straordinario del *tu* si manifesta ancora per il suo essere alato (in virtù della sua funzione angelica) e per il carattere fulmineo e luminoso («scintille»). Senza pretesa di “esclusività” per Mario Martelli la farfalla è «l’edizione, prosasticamente e delicatamente riveduta, della gran figura femminile montaliana, l’inedito approdo cui quel complesso mito è giunto»<sup>310</sup>.

Ma veniamo al racconto. La narrazione è condotta in prima persona e si può idealmente suddividere in due parti: la prima, più ampia, introduce il lettore nell’ambientazione ma soprattutto lo coinvolge nell’interrogativo metafisico che è il nucleo del breve racconto; la seconda rappresenta invece il tentativo di risoluzione, condotto attraverso un *escamotage* che in effetti non condurrà all’esito anelato. Tra le due parti si registra un effetto di altalenante sospensione, di oscillazione tra un contenuto simbolico e una dimensione realistica che finisce per infrangerlo nella sezione conclusiva.

---

E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2006, p. 236). L’identificazione farfalla-Clizia è sostenuta anche da Forti: «la donna angelo, della massima ispiratrice delle “Silvae” di *La bufera e altro*» (cfr. E. Montale, *Prose e racconti*, cit., p. XXX). C’è anche tuttavia chi riconosce nell’immagine della farfalla Maria Luisa Spaziani, come M. A. Grignani: nelle lettere a lei scritte tra il ’49 e il ’52 viene appellata «mariposa» o «butterfly» (cfr. *Metamorfosi di un epistolario: il caso di Montale*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI Congresso AISLLI, University of California Los Angeles, ottobre 1997). Esiste poi il filone ermeneutico della “modernità simbolico-mitologico-religiosa dell’antico” seguito da Angela Ida Villa che coinvolge diverse letture montaliane e anche il raccontino della *Farfalla di Dinard*. La Villa identifica la farfallina di Dinard con Anna degli Uberti, la donna che Montale conobbe a Monterosso nell’estate del 1920 e che trasformò in Arletta o Annetta nei suoi versi tra gli *Ossi* e le *Occasioni* e nella donna-capinera nel *Quaderno di quattro anni*. È noto che l’Arletta nei versi poetici rappresenta la fine prematura dell’esistenza (mentre in effetti il piano biografico e quello letterario non coincidono, perché Anna degli Uberti visse fino al 1959). Nell’interpretazione della Villa la farfalla sarebbe portatrice di un messaggio mortifero (come quella che compare in *Riviere*: «ed ecco che in un attimo / invisibili fili a me si asserpano, / farfalla in una ragna / di fremiti d’olivi, / di sguardi di girasoli»; *Riviere*, OS, vv. 10-14), assimilandola a una farfalla migratrice proveniente dall’Africa (in particolare, alla farfalla di Ossidiana di tradizione azteca [átzpapatl]). Anche le dalie, i fiori su cui la farfallina narrata da Montale era solita posarsi, avrebbero la stessa origine azteca della farfalla di Ossidiana e indicherebbero un simbolo nefasto (da associare, per la loro origine, anche all’«agave che s’abbarbica al crepaccio» in *L’agave sullo scoglio*, OS, V. 16). Incluse nella medesima sfera di senso anche *L’estate*, ispirata ad Arletta-Annetta («Ecco l’òmero acceso, la pepita / travolta al sole, / la cavolaia folle, il filo teso / del ragno su la spuma che ribolle»; *L’estate*, OC, vv. 9-12) e la farfalla «pazza aliando» dei *Vecchi versi* (v. 48). La Villa svela suggestive interpretazioni inoltre per *Annetta* (*Diario del ’71 e del ’72*), di cui mi limiterò solo a dare un rapido accenno: Annetta è qui denominata «maestra» ne «il gioco delle sciarade incatenate / o incastrate che fossero» (vv. 9-10). Commenta la Villa: «Ma anche il Montale che in *Annetta* fa la parte del «teatrante / domestico», mettendo in scena il «gioco delle sciarade» di cui l’Anna-enigmista (ovvero, di cui il personaggio montaliano di Anna Degli Uberti, l’enigmista) sarebbe stata «maestra», aveva a sua volta un’antica passione per l’enigmistica: ce lo ha lasciato a intendere in uno dei suoi “racconti non-racconti” autobiografici, quello intitolato *Racconto d’uno sconosciuto* (del 1946: il medesimo anno della prosa *Le Cinque Terre*) e posto in apertura alla *Farfalla di Dinard*, facendo prospettare di aver avuto un’adolescenza e una giovinezza scandite dalla lettura settimanale della rubrica «dei logogrifi, dei monoverbi, dei rebus e degli incastri» (pp. 144-145). Per approfondimenti sul tema si rimanda ad A. I. Villa, *L’enigmistica statua sottotitolata «Estate» del giardino di “Villa Vecchiona”, dimora delle estati monterossine di Anna Degli Uberti, e quella, vivente, dell’Annetta di Eugenio Montale (con un’appendice fotografica)*, in «Otto/Novecento», 2, 2015.

<sup>310</sup> M. Martelli, *Eugenio Montale*, Le Monnier, Firenze 1982, pp. 156-158.

La scelta del tempo verbale al passato per tutta l'estensione dello spazio narrativo (imperfetto o passato remoto) conferisce un valore memoriale all'esperienza vissuta (che d'altra parte è uno dei tratti principali della raccolta), quasi fosse l'ultimo, estremo tentativo di scorgere un senso nello scavo memoriale (impresiosando così anche quei ricordi che ci sono sembrati meno significativi).

Il racconto ha inizio con un interrogativo:

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?<sup>311</sup>

Tra le possibili fonti di ispirazione per l'*incipit* della *Farfalla*, Francesca Sboarina individua un'analogia con un passo di Gabriele D'Annunzio<sup>312</sup>:

(...) *Le ali d'una grande farfalla color di solfo screziata di nero* battono come le pagine di quel libro aperto che muovono i soffi intermessi per la finestra nella mia stanza verde (...) <sup>313</sup>.

Ferma restando la distanza solcata dall'«abbassamento di tono» rispetto al probabile modello, la studiosa fa notare come tale abbassamento sia rilevabile anche a livello lessicale:

una grande farfalla» si trasforma in «la farfallina», il costrutto «color di» si semplifica nel più comune «color», alla forma arcaica e letteraria «solfo» corrisponde «zafferano», «screziata di nero», che era una nota puramente esornativa, viene eliminata (ma essa si ritrova nel disegno eseguito da Montale stesso che appare nella copertina dell'edizione Mondadori del 1976). È lecito allora chiedersi se non sia da considerare programmatica una tale trasformazione operata entro una così precisa corrispondenza<sup>314</sup>.

Nello stilare un quadro statistico sulla struttura sintattica dell'intera raccolta (svolta su quattro racconti campione), Sboarina evidenzia come il racconto *Farfalla di Dinard* si allontani dalle tendenze rilevate negli altri tre racconti presi in esame, constatando la presenza di soli venti tra periodi, proposizioni principali e secondarie, e solo sette frasi nominali:

---

<sup>311</sup> PN, p. 226.

L'unica variante rilevata nel passaggio dalle prime redazioni di *FD* a quella definitiva (Mondadori, Milano 1973) si ha in «*mia* partenza» (rigo 3) in luogo di «*tua* partenza», come risulta dalle precedenti stampe. Questo dato non trascurabile contribuirebbe per Scaffai al «motivo della partenza della figura deuteragonistica», che risulta così «attutito e dissimulato» [PN, *ivi*, pp. 223-224].

Campeggiani accosta l'*incipit* del racconto all'endecasillabo di apertura della lirica *Dal treno*: «Le tortore colore solferino / sono a Sesto Calende per la prima / volta a memoria d'uomo.» [*Dal treno*, vv. 1-3, BU].

<sup>312</sup> Si ricordino gli studi di Pier Vincenzo Mengaldo sui prestiti dannunziani in Montale, in particolare quelli che si trovano in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975.

<sup>313</sup> G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, Edizione di tutte le opere a cura dell'Istituto Nazionale, Verona, Mondadori, XLVI, 1935, p. 9.

<sup>314</sup> F. Sboarina, pp. 193-194.

[...] tuttavia è opportuno chiarire che anche in questo caso in cui la scrittura si alza di tono e insieme si rarefa, essa non supera mai i limiti del livello di orizzontalità di cui si è parlato, la sintassi non si lascia trasportare in volute di proposizioni o in strutture complesse<sup>315</sup>.

Mentre Scaffai suggerisce:

tra i possibili precedenti letterari, a parte il richiamo all'angelica farfalla come metafora dell'anima in Dante, vi è il caso più vicino (e ben noto a Montale, che ne fa menzione in un'intervista a Paolo Bernobini nel '66: *Montale svagato*, SM, II, p. 1651) di Saba, *Tre punte secche*, 1. *Favoletta* (nella sezione *Cuor morituro del Canzoniere*): «da nera / ombra d'una farfalla, / che su lui gialla / volteggia» (vv. 5-8)<sup>316</sup>.

Alla luce di una lettura in chiave lirica del racconto<sup>317</sup>, Greco indica una partitura in versi dell'*incipit*, rilevando un endecasillabo cui succedono due settenari [«La farfallina color zafferano / che veniva ogni giorno / a trovarmi al caffè /»], di nuovo un endecasillabo [«e mi portava (così mi pareva)»] che si conclude con un quinario [«tue notizie»], per finire con un ulteriore endecasillabo [«in quella piazzetta fredda e ventosa»]<sup>318</sup>.

Oltre alla localizzazione geografica, la prima porzione testuale fornisce anche una precisazione spaziale<sup>319</sup>: il narratore ci immette in uno spazio limitato, quello della piazzetta «fredda e ventosa» di Dinard, ulteriormente circoscritto poi al caffè frequentato abitualmente. In questo si svolge l'ennesimo e ultimo incontro della raccolta, quello con la farfallina appunto, presentato come il rituale quotidiano che ha scandito la permanenza nella cittadina («ogni giorno»). Il frammento iniziale riesce a condensare straordinariamente il senso dell'intero racconto<sup>320</sup>, prefigurandone lo svolgimento e concentrando inoltre tutte le indicazioni di cui abbiamo bisogno: l'oggetto della riflessione (la farfallina) e il dubbio che ne scaturisce; l'ambientazione, il rivolgersi a un *tu* immaginario («tue notizie»). L'immagine spaziale circoscritta alla piazza di Dinard suggerisce

---

<sup>315</sup> Ivi, p. 193.

<sup>316</sup> *PN*, p. 477, n. 1. Rispetto al modello sabiano, Rossi al contrario parla di un «indizio seducente ma in realtà fuorviante» [cfr. L. C. Rossi, op. cit., p. 70, n. 30].

<sup>317</sup> Per cui si legga anche la parte conclusiva di un articolo di Arnaldo Bocelli dedicato alle «farfalle»: «[...] questa breve pagina, semplice e composta ad un tempo, e già prossima, come ritmo, al verso: la cui suggestività è tutta in quel dire trattenuto, in quelle essenziali e pur sfuggenti allusioni alla nostra sorte effimera.» [A. Bocelli, *Farfalle di Montale*, in «Il Mondo», 31 gennaio 1961].

<sup>318</sup> L. Greco, op. cit., p. 94.

<sup>319</sup> «L'ambientazione nella elegante località balnearia prospiciente Saint-Malo conferisce un lieve tocco esotico e una signorile sprezzatura a una vicenda minima eppure rilevante». [Cfr. L. C. Rossi, p. 62].

<sup>320</sup> «In quest'idea colma, in questo ricco inizio, è la forza, anzi la somma stessa delle forze, dell'improvviso» (ci piace ribadire il nome e la definizione); e tutto è così segretamente dedotto, variato e accordato (del Montale che noi, infine, preferiamo)». [De Robertis, op. cit., p. 320]

inoltre l'intenzione di voler tracciare dei limiti all'esperienza vissuta in quella circostanza, il ritaglio spaziale equivale a un ritaglio tematico ed esistenziale.

La presenza di questi elementi spinge a un doveroso confronto con la lirica montaliana per riscontrare alcuni significativi momenti di tangenza. *In primis*, il rivolgersi a un *tu* non identificato che è una consuetudine ampiamente consolidata nell'immaginario poetico montaliano, specie nelle *Occasioni*:

La possibilità di un contatto a distanza tra l'«io» e il «tu», attraverso fenomeni e segnali, rientra nell'immaginario delle *Occasioni* (specialmente dei *Mottetti*), a cui l'autore sembra qui alludere sia pure in forma letterale e semplificata<sup>321</sup>.

All'eventualità che l'evanescenza del *tu* possa talvolta prendere corpo attraverso simboli, segnali o messaggi in codice il narratore della *Farfalla* aggiunge tuttavia un'istanza di incertezza («così mi pareva»). Si confrontino allora questi versi tratti da *Delta* [sottolineato mio]:

Tutto ignoro di te fuor del messaggio  
muto che mi sostenta sulla via:  
se forma esisti o ubbia nella fumea  
d'un sogno t'alimenta  
la riviera che infebbra, torba, e scroscia  
incontro alla marea.

Nulla di te nel vacillar dell'ore  
bige o squarciate da un vampo di solfo  
fuori che il fischio del rimorchiatore  
che dalle brume approda al golfo.  
[*Delta*, vv. 11-20, OS]

In *Delta* il doppio del poeta, il *tu*, si incarna in una figura femminile dotata di poteri salvifico-taumaturgici: è lei che risolve *in extremis* il problema metafisico della prima raccolta montaliana, la ricerca della «maglia rotta nella rete». Il *tu* di *Delta* è *in absentia*: chiara prefigurazione di Clizia (e della veglia, temi centrali nel secondo volume). A Clizia e a ciò che essa incarna l'io lega il senso più profondo della propria esistenza, che resta per lo più occulto e misterioso, cosicché anche la presenza della donna (proprio come quel senso profondo), è ignorata durante la consuetudine della vita quotidiana. Non vi è dunque certezza che la donna esista, potrebbe essere solo il frutto della vivida immaginazione poetica; tuttavia, alcune manifestazioni esterne ne rafforzano la presenza nella sua interiorità (come, ad esempio in *Delta*, quella dinamica e liminare dello sfociare impetuoso del fiume nel mare). Nella seconda sezione delle *Occasioni* poi,

---

<sup>321</sup> PN, p. 477, n. 3.

*Mottetti*, finalmente Clizia assume il suo *status* (esclusi i primi quattro, i mottetti la vedono protagonista, apparendo negli ultimi come figura già angelicata). I mottetti sono caratterizzati dalla dialettica assenza / presenza della donna amata, con le conseguenti alternative di dannazione / salvezza, disvalore / valore.

Se pensiamo poi alla lirica di apertura del libro, *Il balcone*, essa con il suo evidente valore programmatico mostra come il rivolgersi a un *tu* femminile sia uno dei più importanti elementi aggreganti di tutta l'opera<sup>322</sup>:

Pareva facile giuoco  
mutare in nulla lo spazio  
che m'era aperto, in un tedio  
malcerto il certo tuo fuoco.  
Ora a quel vuoto ho congiunto  
ogni mio tardo motivo,  
sull'arduo nulla si spunta  
l'ansia di attenderti vivo.

La vita che dà barlumi  
è quella che sola tu scorgi.  
A lei ti sporgi da questa  
finestra che non s'illumina.

Nel sistema delle *Occasioni* la rappresentazione dello spazio ha un ruolo significativo: spesso chiusi, gli spazi indicano l'idea di una speciale posizione del poeta nei confronti della realtà. Il balcone, punto di mediazione tra realtà interna ed esterna, è luogo privilegiato di osservazione per ciò che è al di fuori, barriera protettiva per il poeta rispetto a una realtà esterna percepita come ostilmente avversa. Nel racconto della *Farfalla* invece il confine tra esterno e interno viene meno e ciò suggerisce l'idea che l'atteggiamento del poeta sia radicalmente mutato: lo spazio aperto rappresentato dalla piazza evoca un nuovo punto di vista sulla realtà.

Rispetto alla struttura sintattica, si osservi poi il terzo tempo di *Notizie dall'Amiata*, in cui, come nell'*incipit* del racconto, dapprima compare il soggetto, cui segue una proposizione relativa, poi il riferimento al *tu* e infine l'interrogativa:

Questa rissa cristiana che non ha  
se non parole d'ombra e di lamento  
che ti porta di me?

---

<sup>322</sup> Il titolo della lirica evoca un luogo di passaggio tra interno ed esterno e al contempo un luogo prediletto di osservazione. Si confronti anche la sinonimia costituita da «pareva» del primo nell'attacco della poesia con quello che compare nell'*incipit* del racconto: sul piano dell'enunciazione, viene suggerita una percezione soggettiva e incerta.

Ma veniamo all'animale simbolo del racconto, la farfalla, che non è affatto nuova alla scrittura montaliana<sup>323</sup>. Ricordiamo le occorrenze più significative della produzione in versi:

Se negli *Ossi* la farfalla era ancora al suo stadio ninfale<sup>324</sup>, si rileggano, in apertura delle *Occasioni*, i *Vecchi versi*:

Ricordo la farfalla ch'era entrata  
dai vetri schiusi nella sera fumida  
su la costa raccolta, dilavata  
dal trascorrere iroso delle spume.  
Muoveva tutta l'aria del crepuscolo a un fioco  
occiduo palpebrare della traccia.  
[...]  
Poi tornò la farfalla dentro il nicchio  
che chiudeva la lampada, discese  
sui giornali del tavolo, scrollò  
pazza aliando le carte –  
e fu per sempre  
con le cose che chiudono in un giro  
sicuro come il giorno, e la memoria  
in sé le cresce, sole vive d'una  
vita che disparì sotterra: insieme  
[...]  
[*Vecchi versi*, vv. 1-6; vv. 45-50, OC]

Nella poesia la rievocazione di un momento passato si concentra in un frammento di ricordo insignificante in cui una farfalla col suo ingresso nella stanza «muoveva tutta l'aria del crepuscolo», interrompeva cioè lo svolgersi monotono della temporalità scardinando le sue coordinate. Un'oscillazione temporale, impercettibile come un «fioco palpebrare», ma in grado di scatenare un moto emozionale irripetibile. Un residuo, un frammento dell'esperienza sensibile isolato dalla realtà: «Montale può attribuire un valore universale a segmenti della propria storia soltanto perché le vicende di cui parla hanno un andamento discontinuo, cioè epifanico»<sup>325</sup>. Bisogna ricordare anche che strettamente connesso al fenomeno epifanico è l'espedito dell'incontro, ossia l'incontro tra l'Io e l'altro (persona, evento, cosa) che nell'epifania si manifesta.

---

<sup>323</sup> Ancora Rossi offre una schedatura precisa ed esaustiva sulla presenza della farfalla nell'opera in versi montaliana, classificandone l'uso in cinque serie corredate da relativi esempi: «Sicura è l'appartenenza della farfalla al bestiario montaliano dell'opera in versi: il termine, dotato di ascendenze colte (almeno dantesche, pascoliane e crepuscolari) può designare l'animale (SERIE 1), avere funzione di attributo (SERIE 2), simbolico-allusiva (SERIE 3), metaforica con palese richiamo dantesco (SERIE 4) o essere senza connotazioni (SERIE 5)». [L. C. Rossi, op. cit., cfr. p. 67 e sgg.].

<sup>324</sup> Cfr. *Crisalide* [OS].

<sup>325</sup> G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, p. 187, cit.

La farfalla ricorre ancora nella *Buferà* (anche se siamo ben lontani dalla fenomenologia simbolica già osservata nelle *Occasioni*)<sup>326</sup>:

Tardi uscita dal bozzolo, mirabile  
farfalla che disfiore da una cattedra  
l'esule di Charleville,  
oh non seguirlo nel suo rapinoso  
volo di starna, non lasciar cadere  
piume troncate, foglie di gardenia  
sul nero ghiaccio dell'asfalto! Il volo  
tuo sarà più terribile se alzato  
da quest'ali di polline e di seta  
nell'alone scarlatto in cui tu credi,  
figlia del sole, serva del suo primo  
pensiero e ormai padrona sua lassù...  
[Per un 'omaggio a Rimbaud, BU]<sup>327</sup>

Come ricordato all'inizio, Segre è stato tra i primi critici a evidenziare una certa affinità, nel tono e nell'ispirazione, tra le liriche della *Buferà* e il racconto conclusivo della *Farfalla*. Non esita nell'affermare che la farfalla

[...] vola senza dubbio verso il cielo della B. Simbolo di un *amor de lonh*, carico d'una nostalgia frustrata dal dubbio e dal timore del non-reale. Ma alla prosa della FD la richiama, più ancora che l'esplicitazione interna dei simboli e dei sentimenti, il fatto che sentimenti e simboli son già visti criticamente, persino con autoironia [...]<sup>328</sup>.

Mentre per Piazzolla sarebbe proiezione ed estensione dell'animo poetico:

È un interrogativo, come si vede, rivolto a un tu che può essere anche l'ombra stessa del poeta: la figurazione misteriosa dello amore a cui Montale risponde con sbigottimento [...]. «La farfallina color zafferano» diventerà un po' la sua anima sbigottita, intenta a compiere un viaggio dove le stesse ombre acquistano una memorabile consistenza<sup>329</sup>.

---

<sup>326</sup> Ma cfr. anche «Qui vennero un giorno a giocare due sorelle, due bianche farfalle, nelle prime ore del pomeriggio» (*Dov'era il tennis...*, BU) e «da pingue farfalla» che è Donna Juanita. Tra i versi di *Poesie disperse* si legge: «ci guiderà il volo di una farfalla / in faccia agli orizzonti rotti dai fiumi» (*Scendiamo la via che divalla...*, vv. 3-4, PD).

<sup>327</sup> «Della lirica esiste un manoscritto, dove è visibile la data «30/6/1950» anche se cancellata, appartenuto a Vanni Scheiwiller, da cui deriva il testo a stampa dal titolo *Dopo una 'lettura' di A.R.* per l'opera collettiva *Omaggio a Rimbaud*, Milano, Scheiwiller, 1954. Una stesura dattiloscritta segnalata dalla Grignani riammette l'indicazione cronologica «30/6/1950» e si intitola invece *Espresso di città*. Rispetto alla destinataria della lirica *Per un 'omaggio a Rimbaud'* la critica non è unanime, ma oggi si ritiene che sia verosimilmente Maria Luisa Spaziani (Volpe) e non Clizia. Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 Montale scriveva: «L'omaggio a Rimbaud si riferisce ad una che leggeva e commentava Rimbaud da una cattedra» (SMA: 1521). «Il ritrovamento delle stesure precedenti la stampa non lascia tuttavia più adito a dubbi sulla dedica della poesia a Maria Luisa Spaziani (cfr. però Marchese 2000: 257, che continua ad attribuirle a Clizia), che nel 1950 era impegnata in una serie di lezioni su Rimbaud a Milano». [cfr. M. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, pp. 223 e sgg.].

<sup>328</sup> C. Segre, op. cit.

<sup>329</sup> M. Piazzolla, *Montale narratore*, in «La Fiera letteraria», 2 aprile 1961, pp. 5-6.

Nella prosa, il narratore si chiede se la farfallina che quotidianamente vedeva sia tornata nel caffè anche dopo la sua partenza, se quella fosse sempre la stessa o se invece ogni giorno ne avesse vista una diversa. In un procedimento di auto-persuasione, ricorre ad argomentazioni apparentemente razionali, o perfino scientifiche, per accreditare la sua tesi (frutto di un desiderio); alla coppia aggettivale («fredda e ventosa») aggiunge:

Era improbabile che l'algida estate bretone suscitasse dai verzieri intirizziti tante scintille tutte eguali, tutte dello stesso colore<sup>330</sup>.

Scaffai commenta:

Il narratore ritiene improbabile che vi sia, in quella zona e in quella stagione, più di una farfalla di quel particolare colore («tante scintille tutte eguali»); per questo immagina che a fargli visita sia sempre la stessa («la farfalla») e non diversi esemplari della stessa specie. Ciò alimenta, nelle attese del protagonista, l'idea che la farfalla sia una sorta di messaggera metafisica<sup>331</sup>.

Si noti intanto l'uso di un'aggettivazione più ricercata, quasi aulica, rispetto a quella di frequente impiego rilevata sinora nelle altre prose di *FD* (come «algida»), ma significativo risulta essere soprattutto l'impiego metaforico del termine «scintille» in luogo di farfalle<sup>332</sup>. Tale aspetto merita una nota di approfondimento sul valore emblematico di cui la farfallina è investita. Nell'evocare immediatamente un'apparizione luminosa e istantanea, «scintille» è termine che avvicina con maggior forza il contenuto simbolico della prosa a quello delle liriche. Specie nelle *Occasioni*, il momento epifanico (di cui Clizia è emanazione) coincide sempre con momenti di intenso splendore, e infatti circa la metà dei testi che compongono la raccolta contiene un riferimento, preciso o parafrasato, alla potenza rischiarante dello sguardo di Clizia, al suo carattere irradiante e fulmineo e, dunque, epifanico. Per queste ragioni «scintille» rientra pienamente nel repertorio lessicale montaliano accanto ai bagliori, ai lampi, ai guizzi e ai barlumi a designare un'esperienza rivelatrice momentanea e assoluta, i cui destinatari sono solo pochi privilegiati.

---

<sup>330</sup> Per Rossi la rigidità climatica su cui l'autore insiste allude ancora una volta alla resistenza di Clizia ne *La bufera*: «Il freddo ostile alla sopravvivenza della farfalla [...] richiama l'incrostazione di ghiaccio sulla fronte di Clizia, trasfigurata nell'Angelo della Visitazione, dopo il viaggio estenuante, nel mottetto *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*». [Rossi, op. cit., p. 64]. Angelo Jacomuzzi intravede nella farfalla la «cifra o sigla» della poesia montaliana (il che naturalmente non sarebbe affatto in contrasto con l'associazione a Clizia, che della poesia è a sua volta un possibile emblema), perciò la sua sopravvivenza sottintende alla «ironicamente ambiziosa volontà di isolamento e resistenza» della sua poesia. [Cfr. A. Jacomuzzi, *Per un «omaggio» di Montale «a Rimbaud»* (1968), in *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Einaudi, Torino 1978, pp. 100-102].

<sup>331</sup> PN, p. 477, n. 6.

<sup>332</sup> Cfr. anche l'ultima strofe di *Luce d'inverno*: «quando lasciai le cime delle aurore / disumane pel gelido museo / di mummie e scarabei (tu stavi male, / unica vita) e confrontai la pomice / e il diaspro, la sabbia e il sole, il fango / e l'argilla divina - / alla scintilla / che si levò fui nuovo e incenerito.» [*Luce d'inverno*, vv. 10-17, BU].

La caratterizzazione cromatica è rilevante sin dall'*incipit* del racconto e anche qui non è sfuggita l'assonanza con altri tipici luoghi montaliani. All'interno dello stesso sistema delle prose il «color zafferano» rimanda ovviamente a *Le rose gialle* (per cui Rossi afferma che il giallo per Montale «si direbbe dunque legato a una positività, quasi il colore del miracolo sia esso inattuabile oppure possibile»), ma si ricordi anche «la maglia gialla» di Domenico nell'omonimo racconto e, particolarmente, «l'uccellino...color miele» visto «saltellare sul fico» in *Il bello viene dopo*. Anche nello spazio lirico il dettaglio coloristico ha un suo rilievo fin dagli *Ossi*, rimandando *in primis* al colore giallo dei limoni. Ma si rileggano ora i seguenti celebri versi:

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato  
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco  
lo dichiari e risplenda come un croco  
perduto in mezzo a un polveroso prato.  
[*Non chiederci la parola*, vv. 1-4, *OS*]

dove «croco» è la variante colta per «zafferano» e viene accostato a un verbo come «risplendere»<sup>333</sup>.

Tornando al testo, l'elucubrazione intorno alla scarsa probabilità che in una simile atmosfera climatica possano resistere tante farfalle «tutte uguali» spinge il narratore a elaborare implicitamente una nuova e ulteriore ipotesi:

Forse avevo incontrato non le farfalle ma *la* farfalla di Dinard [...].

L'unicità del fenomeno, resa graficamente dal «la» in corsivo, insinua nel narratore il sospetto che possa non trattarsi di una casualità, ed è qui che si pone un altro nodo da sciogliere: una volta convintosi che potrebbe trattarsi di un'unica farfalla e non di diversi esemplari simili fra loro, un diverso interrogativo lo coglie, e cioè se la farfalla svolazzasse in quella determinata area casualmente o perché aveva trovato in lui il suo favorito destinatario:

[...] il punto da risolvere era se la mattutina visitatrice venisse proprio per me, se trascurasse deliberatamente gli altri caffè perché nel mio (alle Cornouailles) c'ero io o se quell'angolino fosse semplicemente iscritto in un suo meccanico itinerario quotidiano.

---

<sup>333</sup> Per Rossi questo tratto non fa che «privilegiare la lettura del simbolo in direzione di parola poetica: infatti la «farfallina color zafferano» esibisce, con variante colta, lo stesso colore del croco assimilato alla parola da non chiedere nel celebre *Ossi* breve». [L. C. Rossi, op. cit., p. 64].

L'insistenza è resa più marcata dalla ripetizione pronominale («per me», «nel mio», «c'ero io») ed esprime il desiderio, mai apertamente confessato ma sempre implicitamente sospirato, di essere il destinatario di quelle “visite”.

L'interrogativa che segue funge da vera e propria cesura nel testo tra quelle due sezioni che abbiamo idealmente individuato:

Passeggiata mattutina, insomma, o messaggio segreto?

Si torni ancora a *Delta*: non può passare inosservata l'equivalenza pressoché identica tra le due espressioni («messaggio / mutò»: «messaggio segreto»). Nella produzione lirica montaliana la rivelazione epifanica si avvale spesso del motivo dell'incontro come momento di comunicazione tra l'Io e l'Altro. L'incontro può non valere per se stesso, ma per ciò a cui esso rimanda, a un *oltre* rispetto all'esperienza puntuale e immediata non facilmente comunicabile (perciò gli incontri appaiono spesso privi di consistenza, immagini incerte predestinate all'inconciliabilità). L'incomunicabilità diventa allora uno degli aspetti caratterizzanti l'incontro, in questo caso, anche tra l'Io e la farfalla.

I numerosi quesiti che si susseguono in questa prima sezione del racconto, espliciti o meno, mimano l'andamento riflessivo-meditativo della sequenza iniziale. Segue poi una porzione “attiva”, che al pensiero fa seguire l'elaborazione e la messa in atto di un *escamotage* volto a trovare una soluzione all'«enigma»:

Per risolvere il dubbio, la vigilia del ritorno, decisi di lasciare un buon *pourboire* alla cameriera, e insieme il mio indirizzo in Italia. Avrebbe dovuto scrivere un sì o un no; se la visitatrice si era rifatta viva dopo la mia partenza o se non s'era più lasciata vedere. Attesi dunque che la farfalletta si posasse su un vaso di fiori ed estraendo un foglio da cento, un pezzetto di carta e un lapis chiamai la ragazza. In un francese più esitante del solito, balbettando, spiegai il caso; non tutto il caso, ma una parte. Ero un entomologo dilettante, volevo sapere se la farfalla sarebbe tornata ancora, fino a quando poteva durarla con quel freddo.

Il narratore decide di avvalersi dell'aiuto della cameriera del caffè per risolvere l'«enigma» della farfalla. La rappresentazione di quello che dovrebbe essere un momento di svolta nella narrazione assume così i tratti di un “giallo”, per la descrizione dettagliata di gesti e movimenti quasi meccanici, quali quelli che accompagnano la ricostruzione di un caso fatta a posteriori («Attesi dunque che la farfalletta si posasse su un vaso di fiori ed estraendo un foglio da cento, un pezzetto di carta e un lapis chiamai la ragazza»). Il narratore si persuade che coinvolgendo un'altra persona nel «caso» che lo assilla, questa possa fornirgli la soluzione che attende:

Avrebbe dovuto scrivere un sì o un no; se la visitatrice si era rifatta viva dopo la mia partenza o se non s'era più lasciata vedere.

Alla cameriera è affidato un compito semplice, trascrivere un monosillabo su un pezzetto di carta; ciò rappresenta per il narratore l'unico e ultimo tentativo di approdo della verità.

Il dubbio sulla presenza della farfalla a questo punto viene meno: adesso, alla possibilità che essa si sarebbe «rifatta viva» non si oppone la sua alternativa corrispondente, ma il proposito intenzionale di non farsi più vedere da chiunque (reso attraverso la costruzione passiva «non s'era lasciata più vedere»).

«Visitatrice» è termine che ricorre due volte nel corso del racconto: incrementa il tema dell'incontro con la farfalla integrando al semplice atto del vedere il concetto di intenzionalità.

La condivisione di quella che sinora era stata una personale riflessione elaborata solo nella propria interiorità avviene non senza un certo imbarazzo. L'esposizione di una richiesta così singolare è resa più ardua da un'oggettiva difficoltà espressiva [sottolineato mio]:

In un francese più esitante del solito, balbettando, spiegai il caso; non tutto il caso, ma una parte.

Per giustificarla il narratore ammette di fingersi un entomologo curioso di conoscere la resistenza dell'insetto in quelle condizioni climatiche.

A questa sequenza corrisponde una sintassi più articolata volta a mimare il giro dei pensieri e la meccanicità dei gesti che il narratore compie. Segue una brusca chiusura:

Poi tacqui, sudato e atterrito.

L'aver confessato a un'altra persona della misteriosa esperienza sembra aver comportato uno sforzo tale da provocare nel narratore una forte reazione emotiva culminante nel silenzio. La reazione, rafforzata dall'incisiva coppia aggettivale che segue il verbo, ricorda quelle provata da altri protagonisti dei racconti che compongono la *Farfalla di Dinard*. Tra tanti mi viene in mente Zebrino, il giovane protagonista dei racconti *La regata* e *La busacca*. Anche Zebrino, proprio come il nostro narratore ha creduto sino ad ora, si ritiene dotato di quella speciale attitudine a cogliere e decifrare una verità celata sotto lo strato visibile degli accadimenti reali («Col passar del tempo il mito dei Ravecca si dissolse nell'anima del fanciullo, preso da altre scoperte e preoccupazioni. Ma non prima di essere esploso in un episodio del quale egli solo, tra i

protagonisti, colse il senso nascosto»<sup>334</sup>. Vale la pena ricordare le reazioni di Zebrino rispetto ai due episodi da lui ritenuti rivelatori (la gara fra barche, la caccia alla busacca). Nella conclusione a *La regata* si legge:

Con la mano sul cuore il ragazzo, pallidissimo, non rispose. Rivolto verso levante i suoi occhi erano fissi sulla macchia bianca che sovrastava il Verdaccio<sup>335</sup>.

Notevole poi per la coincidenza di un tratto significativo quale la scelta di due animali-simbolo è il confronto con *La busacca*, laddove la caccia a un essere leggendario diventa l'attesa di un «miracoloso incontro» per sfociare, ancora nel finale, «in silenzio».

L'affinità degli stati d'animo scaturiti dall'attesa di incontri miracolosi e messaggi segreti da decifrare riconducono alla lettura di alcuni importanti passi lirici. Si ricordi la rappresentazione di un'«epifania del nulla» come quella raffigurata in *Forse un mattino andando...*:

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,  
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:  
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro  
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto  
alberi case colli per l'inganno consueto.  
Ma sarà troppo tardi; ed io me ne andrò zitto  
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

La situazione che si presenta fin dai primi versi è quella di un'eventualità (da confrontare con la stessa linea d'incertezza adottata anche nella poesia-*exergo* degli *Ossi*<sup>336</sup> e nello stesso racconto della *Farfalla*): il poeta immagina che nell'atmosfera tersa di un mattino, voltandosi, possa finalmente compiersi il miracolo che da tempo attende<sup>337</sup>. Il poeta auspica che voltandosi indietro un'improvvisa intuizione di senso lo colga, ma tale miracolo altro non gli rivela che il nulla. Il carattere irrealistico di un'evasione fantastica svela una realtà illusoria e un mondo fenomenico inconsistente. Ciò produce in lui la vertigine del vuoto, proprio come un ubriaco che avanza barcollando, con la paura tipica di chi ha perso l'equilibrio e non riesce a sostenersi. Nella seconda strofa la folgorazione svanisce e improvvisamente tornano a profilarsi le cose

---

<sup>334</sup> PN, p. 35.

<sup>335</sup> PN, p. 37.

<sup>336</sup> «Un rovello è di qua dall'erto muro. / Se procedi t'imbatti / tu forse nel fantasma che ti salva» [*Godi se il vento ch'entra nel pomario...*, vv. 11-12, OS].

<sup>337</sup> «Il mio genere è tutto un'attesa del miracolo...» scriveva nel '24 Montale glossando *Godi se il vento...*

«Per chi crede, come me, che i miracoli possono essere sempre in agguato davanti alla nostra porta e che la nostra stessa esistenza è tutta un miracolo [...]» [Cfr. *Esposizione sopra Dante, SM*, II, p. 2675].

consuete («alberi case e colli», v. 6), ma rispetto a prima ora il poeta sa che è tutto apparentemente illusorio, come le immagini proiettate su uno schermo. La realtà è effimera, la percezione sensibile tradisce una dimensione creduta vera e duratura sotto una illusoria parvenza. Questa sconvolgente rivelazione può essere elaborata solo soggettivamente, il segreto che egli porta con sé non presume condivisione perché gli uomini comuni che lo circondano, quelli che «non si voltano» (v. 8), non attuano il tentativo di svelare un senso più profondo, ma sono ingannati dai sensi e, perciò, non possono attingere alla consapevolezza del «nulla». Tale consapevolezza è allo stesso tempo privilegio e condanna, perché obbliga chi la assume alla solitudine e al silenzio: constatata l'impossibilità di comunicare il suo segreto, il poeta se ne va zitto.

Ma veniamo ora alla risposta della cameriera, che poi è l'unica battuta del racconto:

«*Un papillon? Un papillon jaune?*» disse la leggiadra Filli<sup>338</sup> sgranando un par d'occhi alla Greuze<sup>339</sup>. «Su quel vaso? Ma io non vedo nulla. Guardi meglio. *Merci bien, Monsieur.*»<sup>340</sup> Intascò il foglio da cento e si allontanò reggendo un caffè filtro. Curvai la testa e quando la rialzai vidi che sul vaso delle dalie la farfalla non c'era più<sup>341</sup>.

Commenta Scaffai nell'introduzione al brano:

La lontananza del «tu» ideale, cui l'«io» si rivolge, permette l'ingresso di una figura femminile che ne è, letteralmente, la negazione: la cameriera Filli, «leggiadra» ma priva della disposizione sentimentale e conoscitiva che permette al protagonista di cogliere e decifrare segnali invisibili agli altri. L'inesorabile constatazione del dato di fatto («Ma io non vedo

---

<sup>338</sup> Il nome proprio Filli «Deriva dal greco Φύλλις e significa “fogliame” (da *phyllon*, “foglia”); una variante comune è Phillis, forse influenzata dalla radice greca *phil* che indica l'amore. La variante *Phyllida* deriva da Φύλλιδος (*Phillidos*), forma genitiva di *Phyllis*, e veniva usata nelle poesie pastorali del XVII secolo. Il nome è una ripresa del personaggio mitologico *Phyllis* (reso in italiano con Filide o Fillide), che per sfuggire a Demofonte si trasformò in un nocciolo». [cfr. <https://it.wikipedia.org/wiki/Phyllis>].

<sup>339</sup> Non è la prima volta che Montale ricorre alla pittura ritrattistica di Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) per raffigurare volti femminili nei suoi scritti. Si vedano infatti i seguenti passi: «Ma lo spettacolo per me era finito con l'apparizione di quella bambina alla Greuze, naturale, artificiale, un po' troppo pallida, un po' troppo soffusa di rossore, dai tratti fermi e insieme scancellati, dal sorriso ingenuo e pur quasi provocante.» [*Perenne fascino di Parigi*, 1953, SM, t. I, p. 1525]; «Malgrado questo esordio sensazionale la fanciulla (un angelo alla Burne-Jones che più tardi mostrò i lineamenti *estompés* di una forosetta di Greuze).» [*Jean Delay, moglie e figlia*, FC, p. 223].

<sup>340</sup> Il nome sembra «desunto dalle innumerevoli omonime pastorelle di cantate e suggestivo di una grazie in cui il poeta sa mescolare ironia e ammirazione per la ragazza, incapace sì di vedere la farfalla ma lesta nell'intascare il *pourboire*» [L. C. Rossi, p. 74]. Ricorreva già in *Gli occhi limpidi* (FD): «Miss Filli Parkinson, la restauratrice che aveva ridato la vita a qualche “crosta” della collezione Laroche» (PR, p. 117); in poesia, si trova in *L'imponderabile*: «Sbrigati dice Filli, allunga il passo» (v. 3, DI)».

<sup>341</sup> Per la rete di richiami intertestuali con cui frequentemente Montale intesse i suoi racconti, si ricordi che le dalie erano presenti anche in *Racconto d'uno sconosciuto* («Ma vedevo che mentre annaffiava le dalie in giardino era più cadente e preoccupato del solito [...]»), (PN, p. 12); come pure l'uso dell'espressione «caffè filtro» in *Signore inglese* («Il falso inglese fuma sigari olandesi e beve il caffè che gli portano, senza chiedere il caffè filtro [...]») (Ivi, p. 220).

nulla», risponde Filli al protagonista che le parla della farfallina gialla) mette fine all'incanto, revocando in dubbio la reale consistenza della «mattutina visitatrice»<sup>342</sup>.

Come spesso accade nel sistema dei personaggi delle prose, l'irruzione di una figura «terrena», generalmente estranea «ai fatti», riduce o annienta la dimensione onirica dell'esperienza narrata cui si tentava di dare una lettura in chiave metafisica<sup>343</sup>. Sulla presenza delle «figure di servitori» in *FD*, Greco scrive:

Spesso la loro presenza ha una funzione simbolica: i camerieri, e si veda *La piuma di struzzo* o *Farfalla di Dinard*, con il loro brusco intervento, costituiscono per l'autore una istanza, di concretezza, un richiamo, tutto sommato sgradito, alla realtà<sup>344</sup>.

Filli, a dispetto del suo essere «leggiadra» (aggettivo solitamente associato alla farfalla), incarna concretezza e pragmatismo e non vede nulla sul vaso di dalie indicatole<sup>345</sup>. Filli non rientra nella schiera degli eletti capaci di scorgere un *oltre* dietro le cose, non è dotata di quella predisposizione pseudo-sacrale che invece possedeva Clizia (non a caso Scaffai la definisce «profana»<sup>346</sup>). Filli

---

<sup>342</sup> Ivi, pp. 224-225.

<sup>343</sup> Si confronti anche *La statua di neve*, racconto estromesso dall'edizione definitiva di *Farfalla di Dinard*, in cui il protagonista nutre un'insolita empatia verso un pupazzo di neve che osserva dalla finestra di un albergo di Saint Moritz. Si instaura un'evidente affinità con *Farfalla di Dinard* poiché anche in questo caso il momento empatico viene bruscamente interrotto dall'ingresso di una cameriera: «L'enorme babau piange, questo è certo. È l'unico personaggio che qui, in questi giorni festosi, sia capace di piangere per davvero. [...] Ma nessuno all'infuori di me vede sgorgare quelle lagrime. Non è il fantoccio degli anni scorsi, ogni anno è rinnovato, eppure per me è sempre lo stesso. Non piange solo perché ha le cipolle nel buco degli occhi, piange anche per altre ragioni che non posso spiegare ma che mi sembra inutile scrutare. [...] «Permetta Maestro» gli dico «che mi unisca anch'io al vostro pianto irrefrenabile, totalitario, universale. Sono venuto apposta per vedervi; indegnamente, sono forse l'unico, qui, che possa intravedere le ragioni del vostro pianto. [...] Un lieve toc toc all'uscio ed entra la cameriera che mi porta il tè. È una toscana, utilitaria e poco incline al misticismo. «Ha visto?» fa vedendomi assorto alla finestra. «Anche quest'anno hanno messo lo spauracchio dei piselli.» «Già» dico con indifferenza. «Quel grosso fantoccio. O come mai?» [FD, pp. 244-245].

<sup>344</sup> A questa osservazione Greco aveva premesso: «Risulta subito evidente che tali personaggi sono completamente secondari nell'economia complessiva del volume: Montale non s'interessa affatto di loro come persone, ma sulla base in fondo della tradizione ottocentesca, li considera solo in quanto costituiscono lo sfondo in cui il personaggio che lo rappresenta, vive. Insomma Montale non si cura d'approfondire nel loro confronti realtà umane e complessità affettive: i servi, le cameriere non fanno che occuparsi di quel margine di attività che i borghesi, presi dalla loro introspezione psicologica, non possono svolgere». [L. Greco, op. cit., p. 97].

<sup>345</sup> Caso molto simile in *Xenia*, con Hedia che butta via l'infilascarpe, non vedendone (e non potendone vedere) il significato simbolico: «L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe, / [...] Hedia la cameriera lo buttò certo nel Canalazzo»; [L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe, in *Xenia* II, v. 1, vv. 7-8, SA].

<sup>346</sup> «[...] *Farfalla di Dinard* ripete per l'ultima volta una situazione ricorrente nell'insieme del libro: ad esempio in *La piuma di struzzo*, dove a svelare l'illusione è un personaggio femminile – la lavoratrice a domicilio – caratterizzata dalla stessa quotidiana concretezza di Filli. Qui però, a differenza che in altre prose, la brusca interruzione dell'indugio onirico o contemplativo si combina, come si è detto, con il motivo lirico del «tu» assente; ciò, complice anche la collocazione di *Farfalla di Dinard* in chiusura della raccolta, invita al confronto con il finale dell'altro libro montaliano del '56: se nel *Sogno del prigioniero* l'«io» dichiara che «il mio sogno di te non è finito», nella *Farfalla* il sogno, l'apparizione di una «visitatrice» emanata dall'assente si dissolve senza lasciare traccia, al solo contatto con una presenza profana, distinta sia dall'«io» che dal «tu». [PN, p. 225].

invita allora il narratore a guardare meglio, ed è un guardare meglio che si estende oltre la misura del racconto<sup>347</sup>:

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»; la realtà è il mondo crudo delle cameriere che per quanto «leggiadre» non riescono a vedere nessuna «scintilla» tra le dalie<sup>348</sup>.

Greco registra nella *Farfalla* quella «costante incapacità di Montale di cogliere la realtà nella sua concretezza storica e umana», per questo motivo la realtà stessa si riduce a

quella «farfalla» di Dinard che la cameriera cerca invano di vedere, e sulla base della quale egli non ha più speranza d'intrattenere una comunicazione con gli altri, se di fronte allo sgranare degli occhi di Filli, china desolato il capo<sup>349</sup>.

Sia nel caso in cui la farfalla incarni ancora la donna salvifica che appariva improvvisamente nelle *Occasioni*, sia invece la poesia stessa (d'altra parte *visiting angel* e poesia sono già coincidenti, almeno in parte, all'altezza delle *Occasioni*), l'esito non risulta variare di molto. In entrambi i casi si registra un distacco, un annientamento dal momento che non appena il narratore posa il suo sguardo sul vaso di dalie constata suo malgrado che la farfalla non c'è più. Potrebbe però darsi anche che essa – proprio in quanto depositaria di un oscuro messaggio da decifrare – non si renda visibile agli occhi di chiunque, e ancora una volta il nostro poeta sarebbe l'unico destinatario della Verità.

### 1.8 *Forme di umorismo nella Farfalla. La matrice modernista*

I nuclei tematici individuati si sposano con un ventaglio assai ampio di soluzioni stilistiche e linguistiche, messe a punto grazie a un efficace ed equilibrato esercizio di scrittura. È ovvio che il Montale prosatore ha buon gioco nella gestione elastica dei livelli stilistici e linguistici, data l'altezza dei suoi risultati poetici. Anche nella prosa di *Farfalla di Dinard* – come in poesia – è in grado di oscillare con disinvoltura tra i diversi piani del linguaggio, dal registro colto a quello colloquiale, dall'uso di una terminologia specifica che afferisce a determinati settori (come quello musicale o enogastronomico), all'impiego di giochi e doppi sensi linguistici, restituendoci una

---

<sup>347</sup> «Un modo, tutto montaliano, per accennare a un amore e far sentire il rintocco misterioso dell'addio.» [Cfr. G. Nascimbeni, *La farfalla di Montale. E il poeta diventò narratore*, in «Corriere della Sera», 28 aprile 1994].

<sup>348</sup> Cfr. F. Sielo, op. cit., p. 85.

<sup>349</sup> L. Greco, op. cit., p. 100.

prosa vivace ed espressiva, talvolta incline alle rappresentazioni del reale (con un linguaggio aderente ai dati fisici dell'esperienza), altre volte conforme al carattere fittizio di certe situazioni<sup>350</sup>:

Il destino poetico, il valore di 'scrittura', e di conseguenza ricchezza espressiva, validità formale, capacità di originale elaborazione linguistica, nascono anche dalla consapevolezza dello iato tra io reale ed io autobiografico, una consapevolezza tutta moderna, volta più a esplorare i percorsi di un fantasmatico labirinto che quelli della cronaca e del documento; lo scritto di natura autobiografica si confonde così con i territori della *fiction*; è quanto accade anche per Montale, e davvero pertinente ritorna così la definizione di prosa «di fantasia e d'invenzione»<sup>351</sup>.

La stessa omogeneità osservata a livello tematico (pur nell'articolazione dinamica che è il sistema di *FD*, come abbiamo visto), la si riscontra a livello stilistico e lessicale, con un'ampia varietà di espressioni e soluzioni, all'interno di medesimi schemi<sup>352</sup>.

Il «plurilinguismo»<sup>353</sup> montaliano si nutre di espressioni e termini dialettali di cui l'autore non tralascia di fornire spesso anche l'equivalente in lingua italiana. La forma dialettale, di provenienza ligure prevalentemente, ma anche toscana, si rileva con particolare frequenza nelle prose della prima sezione, quelle cioè legate alla dimensione infantile e familiare<sup>354</sup>:

- Leticano (*Le rose gialle*)
- Carregún (*Donna Juanita*)
- Foresto, caruggi, vitta ch'er beuttul, laccetti, rebelloni (*La regata*)
- Manente, chetta (*La busacca*)
- Barba (*Lagnuzzi e C.*), [forma dialettale per "zio"]
- Cavagnino, bacchifero, vaccheria (*La donna barbata*);
- axillo (*In chiave di «fa»*)
- casiliani (*La piuma di struzzo*)
- bischera (*Visita di Alastor*)
- ...mondo budello! Icché si fa? (*Ballerini al «Diavolo Rosso»*)

---

<sup>350</sup> Montale sembra propendere [...] per una prosa, che sullo spunto paesistico o autobiografico innesti una riflessione morale, o passi musicalmente da un motivo all'altro, mescolando la dimensione critica a quella più propriamente inventiva, la "recensione dei libri" alla "recensione della vita". [G. Nava, *Montale critico di narrativa*, in AA. VV., *Montale e il canone poetico del Novecento* (a cura di M. A. Grignani e R. Luperini), Laterza, Roma-Bari 1998, p. 241].

<sup>351</sup> G. Taffon, op. cit., p. 179.

<sup>352</sup> Per un'analisi puntuale ed esaustiva si rimanda a: C. Segre, *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, in *PN*, pp. V-XXIII; G. Taffon, *Lingua e stile di Montale in «Farfalla di Dinard» e «Fuori di casa»*, in «Letteratura italiana contemporanea» (diretta da G. Petrocchi e M. Petrucciani), anno IX, n. 23, gen.-apr. 1988, pp. 177-203; L. Previtara, *Introduzione a E. Montale, Prose varie di fantasia e d'invenzione*, in ID., *Prose e racconti*, pp. 613-38; si veda inoltre F. Sboarina, *Sulla sintassi di «Farfalla di Dinard»*, in *Quaderno montaliano* (a cura di P. V. Mengaldo), Liviana editrice, Padova 1989, pp. 191-215.

<sup>353</sup> Prendo in prestito la caratterizzazione fattane da Luigi Blasucci nei suoi *Appunti per un commento montaliano* [in *Gli oggetti di Montale*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 203-227].

<sup>354</sup> «Il ritorno alla casa paterna è anche ritorno alla lingua della madre e delle vecchie serve: «ritrovava in sé il dialetto che credeva di aver dimenticato»». [R. Luperini, p. 188, cit.].

- cernecchio (*Gli occhi limpidi*)
- «'Na guagliona formidabbele» (*In una "Buca" fiorentina*)
- La xe una pantegana; Ma no, parona, la xe mata? (*Sera difficile*)
- Scalèò, icché se ne fa? (*I quadri in cantina*).

Anche l'uso di forestierismi (nello specifico, una spiccata tendenza anglofila, cui si somma il ricorso non trascurabile a espressioni francesi) diviene una costante formale nelle prose di *FD*, con una concentrazione copiosa soprattutto nella sezione che propone «ritratti di snob»<sup>355</sup>:

- loupe, magazines, gaffe (*Le rose gialle*)
- samovar (*LaguZZi e C.*)
- consommé, paillard (*Il bello viene dopo*)
- criada, matè, cocorite, avenida, zarzuela, Upstarts (*Donna Juanita*)
- atout (*La regata*)
- chalet, caramba, sombrero, The Preferable, Sanitary, Closet (*La casa delle due palme*)
- claque, shampoing (*Il successo*)
- Cap-a-pe (*La piuma di struzzo*)
- Quator (*I nemici del signor Fuchs*)
- oh rien qu'un soupçon; stews; (*Il signor Stapps*)
- Write-me, (sic) muito desejada por mim, fotomontage, picturesque sightseeings in Tuscany, the call of Italy, lucky strike, appeasement (*Dominico*)
- Mistress; ripetuti "yes" (*Visita di Alastor*)
- In progress, seniores, Home wanted parrot; docks, slums, perfect soup, marvellous sauce, honey, dropped, cockney, gull, Muder, thrill, tapis roulant (*Honey*)
- Shorts (*Clizia a Foggia*)
- Trumeau, briquet, trousse, soufflé, living room, pique, good bye (*La Tempestosa*)
- Joie-de-vivre, definitely (*Donne del «Karma»*)
- Folie, chaperonné, good bye, (*Gli occhi limpidi*)
- Covenant (*In una "Buca" fiorentina*)
- Habitué, blasé, Ne dignait rien voir (*Ballerini al «Diavolo Rosso»*)
- Blackboulé, phaeton (*Slow*)
- Allò allò: chauve-souris, bat, my room, broom, (*Il pipistrello*)
- Soupçon, high-brow (*L'Angiolino*)
- Chauffeur, casquette; Bien sûr, Madame; "Au pied de cochon"; «Voilà le porc»; square; Je cherche le porc, pas du tout le cochon; «C'est bien le même chose: c'est toujours de la cochonnerie»; rustre; gargottes; «Hors d'oeuvre? Escargots?» (*Il principe russo*)
- Démodé; treatment (*Il regista*)
- Gourmets, soufflé (*I funghi rossi*)
- "Mein Mann", "mon mari", "my husband" (*Le vedove*)
- Noblesse oblige, Murder, Oh, peu de chose, As for Mr. Fruscoli's shop I beg to inform you (*Il colpevole*)
- Flying guests; flying ghost; pfenning; sein gnädiger Kollege; bitte schön; «C'est dommage»; (*La poesia non esiste*)

---

<sup>355</sup> Greco osserva come "tale carattere plurilinguistico della pagina, in Montale, non è solo la conseguenza d'una mutata lingua letteraria sempre più ricca d'elementi stranieri, né solo l'esigenza di connotare anche linguisticamente la nuova realtà che circonda l'autore, ma è anche un aspetto del suo «snobismo»". [L. Greco, op. cit., p. 93].

- Bullfight (*L'uomo in pigiama*)
- Shrapnell, noiseless, bosse (*Sul limite*)
- God in not where, rentiers, heartily (*Sosta a Edimburgo*)
- Out of bounds, passe-partout, repechage (*I quadri in cantina*)
- Stimmung; revival; magazine; en pantoufles; covenant; sombrero; (*L'angoscia*)
- Concierge, tea and cakes, smoking, réveillon, champagne, lift, lighter, breakfast, porridge (*Signore inglese*)
- Maître; à la carte; chef, sommelier; dry; gourmet; boy; (*Cena di San Silvestro*)
- Lobster; homard à l'américaine; sous-chef (*Il condannato*)
- Pourboire, papillon, merci bien (*Farfalla di Dinard*).

In misura minore, anche diverse espressioni latine sono disseminate nel sistema delle prose narrative:

- in hoc signo (*Racconto di uno sconosciuto*)
- ne varietur (*La casa delle due palme*)
- homo sapiens (*La piuma di struzzo*)
- sub iudice (*I nemici del signor Fuchs*)
- inter pares (*Dominico*)
- specimen (*Gli occhi limpidi*)
- Modus vivendi, ab irato (*I quadri in cantina*)
- emunctae naris (*L'Angiolino*)
- non praevalerunt! (*Le vedove*)
- pensum (*La poesia non esiste*)
- sine qua non (*Il volo dello sparviero*)
- Optime (*Cena di San Silvestro*).

Accade di frequente in *Farfalla di Dinard* di trovarsi davanti a elementi propri del lessico poetico montaliano (come *botro*, *pozzeo*, *lampo*, *barlume* etc.), soprattutto quando si vogliono identificare paesaggio ligure e ambiente marino<sup>356</sup>. Il riciclo di materiale della propria poesia finisce per subire una vera e propria torsione umoristica poiché implica, nella prosa, abbassamento, svuotamento

---

<sup>356</sup> Sempre a proposito della “nuova idea” di romanzo che si era delineata nel Novecento, una questione su cui Montale si è espresso ampiamente (come constatato altrove), nel '63 scriveva: “Dimessa (per ora) la vecchia teoria del romanzo come poesia «sliricata», non esistono più differenze tra linguaggio poetico e linguaggio prosastico; anzi, il linguaggio prosastico è oggi particolarmente adottato dai poeti lirici, mentre vistose reliquie della lingua illustre sopravvivono, intenzionalmente, in pochi ottimi prosatori”. [E. Montale, *Tutti in pentola*, in *Auto da fè*, op. cit., pp. 259-260].

o slittamento di senso<sup>357</sup>. Luperini parla di «corrosione critica dei miti del passato che circola nei suoi versi e che per la prima volta appare appunto in queste prose»<sup>358</sup>.

Si vedano i seguenti esempi [sottolineato mio]<sup>359</sup>:

- «Ma Buganza continuava imperterrita le sue visite, e nella nostra vita c'era qualcosa di fermo, qualcosa che tenera» (*Racconto di uno sconosciuto*); cfr.: «il punto morto del mondo, l'anello che non tiene», (*I limoni*, v. 27, OS);
- «“Siamo dolenti” diceva “che per un lapsus del nostro solerte proto sia stato omesso nello scorso numero il nome del molto rev. Arc. D. F. Buganza» (*Racconto d'uno sconosciuto*); cfr.: «due bozze scorrette che il Proto / non degnò di uno sguardo» (*Botta e risposta II*, vv. 22-23, SA);
- «Un fischio rauco di sirena» (*Racconto d'uno sconosciuto*); cfr. «il fischio del rimorchiatore», (*Delta*, v. 19, OS);
- «Il bambino che si nasconde in un canneto» (*Donna Juanita*), cfr.: «Ah il gioco dei cannibali nel canneto», (*Fine dell'infanzia*, v. 100, OS); e: «È ora di lasciare il canneto» (*Non rifugiarti nell'ombra*, v. 5, OS);
- Tamerici (*La casa delle due palme*), cfr.: «scarse capellature / di tamerici pallide» (*Fine dell'infanzia* vv. 14-16, OS);
- Botro melmoso» (*Il bello viene dopo*) e «botro asciutto» (*La casa delle due palme*), cfr.: «mettevano a radure, poi tra botri» (*Fine dell'infanzia*, v. 41, OS) e «che solo i nostri botri o i disseccati» (*L'anguilla*, v. 17, BU);
- «lapis per le sopracciglia» (*Il bello viene dopo*) cfr.: «matita delle labbra» (*Dora Markus*, v. 26, OC);
- «Crudo lampo di magnesio» (*Dominico*), cfr.: «vampate di magnesio» (*Notizie dall'Amiata*, II, v. 42, OC); «lampo di magnesio» (*Dov'era il tennis* v. 22, BU);
- Canèa (*In chiave di «fa»*), cfr.: «esplode furibonda una canèa» (*Egloga*, v. 26, OS);
- Fiotto (*Le rose gialle, Il Signor Stapps, Le vedove*) cfr. con «fiotta il fosso impetuoso» (*Flussi*, v. 40, OS), e «fiotto di cenere» (*Falsetto*, v. 8, OS) e ancora «la vela, quando fiotta / e s'inabissa...» (*Il ramarro, se scocca...*, vv. 4-5, OC);
- Barbaglio (*Clizia a Foggia*) cfr.: «un barbaglio che invischia / gli occhi» (*Non rifugiarti nell'ombra...*, vv. 11-12, OS); «o dal passato / è in esso, ma distorto e fatto labile, / un tuo barbaglio» (*La speranza di pure rivederti...*, vv. 5-7, OC) e ancora: «barbagli dell'aurora» (*Ecco il segno; s'innerva...*, v. 4, OC);
- Ocapi (*Reliquie*), cfr.: «Ho continuato il mio giorno / sempre spiando te, larva girino / frangia di rampicante francolino / gazzella zebù ocapi» (*Per album*, vv. 7-10, BU);
- Sistro (*L'Angiolino*), cfr. con il «Debole sistro al vento» (OS), e «e poi lo schianto rude, i sistri, il fremere» (*La bufera*, vv. 16-17, BU);
- Torce fumose (*Crollo di cenere*), cfr. «torce fumicose» (*Lindau*, v. 5, OC);

<sup>357</sup> «Vale a dire che la vita, ora, si può raccontare su una misura diversa, nel tono «dimesso», colloquiale, ironico, distaccato, di sprezzatura, che trova ambito più pertinente nella scrittura prosastica, pronta a racimolare i referti ultimi, i superstizi lacerti che la memoria conserva in quel «reliquario privato» dove è finita, nel racconto *Reliquie* di F. D., ad esempio, la fotografia del cavallo Ortello [...]». [G. Taffon, op. cit., p. 181].

<sup>358</sup> Aggiungendo oltre: «[...] tale decantazione ironica del materiale poetico delle *Occasioni* e della *Bufera* conferma la crisi (trattata altrove nel suo studio, *NdR*) [...] sottolineandone ancor più la profondità e la gravità [...]». [R. Luperini, op. cit., p. 189].

<sup>359</sup> Per questo aspetto in particolare si veda C. Saletti, *Tra prosa e poesia: connessioni lessicali e tematiche*, pp. 217-235, in *Quaderno montaliano* (a cura di P. V. Mengaldo), Liviana editrice, Padova 1989. La studiosa evidenzia come i contatti tra poesia e prosa siano principalmente di natura tematica-concettuale per la *Farfalla*, di carattere lessicale-stilistico per quanto riguarda invece *Fuori di casa*.

- «strisciata bavosa sul muro», cfr. «traccia madreperlacea di lumaca» (*Piccolo testamento*, v. 3, BU).

Luisa Privitera in uno studio più ampio sulla lingua di Montale prosatore nota come:

[...] le prose meno ricche di espressioni metaforiche ormai adottate dall'uso comune siano quelle entrate a far parte della *Farfalla*. Qui la forza della connotazione si dispone lungo direttrici che rivelano una contiguità con la lingua poetica più volte indagata dai critici. Il ricorso, pur parsimonioso, a un vocabolario di immagini lessicalizzate si accompagna spesso a una loro rivitalizzazione. Ad esempio il «tuffo al cuore» provato da Federico ne *La casa delle due palme* si risemantizza se accostato alle altre immagini che, nella stessa prosa e in tutta l'opera di Montale, rendono la discesa «nel pozzo delle memorie» alla ricerca del «filo che ci lega dopo che tant'acqua è passata sotto i ponti» (da *Reliquie*). Risulta invece palesemente dissacratorio l'intento di ridare vigore espressivo a una metafora di sapore letterario che descrive il bagno della bardatissima *Donna Juanita*: «Scivolava di nuovo nel seno di Teti (l'unico seno visibile in quelle circostanze)»<sup>360</sup>.

Rispetto agli esiti umoristici che maggiormente interessano in questa sede, si possono isolare poi alcuni dei numerosi riferimenti letterari utilizzati in chiave ironica e dissacratoria:

- Le donne sono particolarmente adatte alla ricerca del tempo perduto (*Le rose gialle*);
- [...] fanciulli per cui le colonne d'Ercole del mondo animale sono rappresentate dal cane, dal gatto, dal cavallo, in esemplari non sempre meravigliosi (*La busacca*);
- «Ridi pagliaccio, Niun mi tema. Chi mi frena in tal momento» (*La casa delle due palme*);
- «Chi ha vissuto in camere d'affitto, in locande e pensioni di quart'ordine, ha sentito migliaia di simili, non dostoevschiane, "voci del sottosuolo"» (*Il successo*);
- Indi Juanita scivolava di nuovo nel seno di Teti (l'unico seno visibile in quelle circostanze) (*Donna Juanita*);
- Più onesta dello shakespiriano Autolycus che arroncigliava la biancheria altrui sulle siepi [...] (*Laguzzi e C.*);
- Lei intendeva di essere come la ninfa Melusina che sposandosi chiese di riserbarsi un giorno ogni settimana, il sabato, per potersi trasformare in sirena (*In una "Buca" fiorentina*);
- «forse solo i nomi wagneriani li hanno uniti ma ormai non c'è più nulla da fare» (*Ti cambieresti con...?*);
- La tela era firmata da una sola lettera «M», ma dopo la morte di Zoccoletti io potevo guardare quel quadro dicendomi come il principe Calaf della Turandot "Il mio pensiero è chiuso in me"; (*Seconda maniera di Marmelador*);
- I due automendonti litigavano fra loro (*Sul limite*);
- Siate "pronto ai miei cenni", come lo Spoletta della *Tosca* (*Cena di San Silvestro*);
- [...] sporgeva da due dita d'acqua il *lobster*, vulgo astice o lupicante o lupo, già cantato da Lewis Carrol nell'immortale storia di Alice (*Il condannato*).

Si veda, poi, anche l'uso sapiente che Montale fa del doppio senso linguistico con esiti umoristici; un esempio fra tutti:

---

<sup>360</sup> L. Privitera, *Sulla lingua di Montale narratore in prosa*, op. cit., pp. 335-336.

«Chiaretto, Bardolino, Chianti? Tokai del Friuli? Clastidio? Paradiso di Valtellina? O Inferno?»  
«Vada per il Paradiso [...]» [*Il bello viene dopo*]<sup>361</sup>

E ancora giochi linguistici ottenuti grazie all'accostamento di parole omofone:

- «L'incanto, se non il canto, era finito per me»;
- Non c'era molta scelta di libri e il distributore non ammetteva di esser disturbato;  
<sup>362</sup>(*In chiave di «fa»*);

Modi di dire, come:

- “Col pepe o senza pepe, fu il diavolo che venne a metterci la coda” (*In chiave di «fa»*).

Taffon parla nello specifico di un linguaggio di «secondo grado», dove «l'espressione, la parola costituiscono una realtà autonoma, se vogliamo, dai referenti concreti». Per queste ragioni definisce «*edoné* linguistica, prima ancora che culinaria, quella che deriva dalla lettura della lista dei vini in *Il bello viene dopo*, [...] dove lo scrittore gioca umoristicamente sull'antitesi degli ultimi due nomi, trasferendone il significato in un ben diverso contesto semantico [...]»<sup>363</sup>.

Innumerevoli in *Farfalla di Dinard* sono inoltre allusioni e riferimenti al mondo musicale e teatrale, come l'ampio uso del registro eno-gastronomico. Tali riferimenti possono essere aderenti al tema del racconto o, talvolta, decontestualizzati e usati scherzosamente, attraverso un trattamento metaforico o analogico dei tecnicismi o del lessico settoriale<sup>364</sup>. Seguono alcuni degli esempi più significativi [sottolineato mio]:

---

<sup>361</sup> Cfr. *Satura*: «Il vinattiere ti versava un poco / d'Inferno. E tu, atterrita, “Devo berlo? Non / basta esserci stati dentro a lento fuoco?”» [*Xenia*, II, 6]; «“E il Paradiso? Esiste un paradiso?” / “Credo di sì, signora, ma i vini dolci / non li vuol più nessuno?”» [*Xenia*, II, 8].

Si ricordi la rilevanza che Freud assegna ai «casi di doppio senso di un nome o di una *cosa* da esso designata» nelle tecniche che producono i motti di spirito, come pure Bergson, che ne formula una legge: «*si ottiene un effetto comico ogni qual volta si finge di intendere una espressione nel senso proprio, quando essa era impiegata in senso figurato*. Ovvero ancora: *se la nostra attenzione si concentra sulla materialità d'una metafora, l'idea espressa diventa comica*» [H. Bergson, op. cit., p. 58].

<sup>362</sup> La paronomasia, insieme ai giochi di parole, ai *calembours*, ai bisticci fonici sono altrettante tendenze «verbal» classificate da Freud nel designare la tecnica del motto di spirito: «Sono di quella specie generalmente chiamata *Kalauer (calembours)*, *puns* (giochi di parole) e che viene considerata l'infima forma di scherzo verbale [...], per il *pun* è sufficiente che le due parole che esprimono i diversi significati si richiamino a vicenda per una vaga somiglianza, sia che si tratti di una somiglianza generale della struttura, o di un'assonanza ritmica o del fatto che hanno in comune le prime lettere e così via». [S. Freud, op. cit., p. 61].

<sup>363</sup> G. Taffon, op. cit., p. 192.

<sup>364</sup> “La difesa che Montale oppone agli assalti di parole inautentiche è impenetrabile, anche quando queste sono di uso comune; non ricorre a termini tecnici, non fa uso dei gerghi creati da specialisti e poi assunti da fanatici all'aggiornamento, da simulatori di competenze. [...] Se usa una parola di moda, è per fine parodico: non per contrabbandare nozionismo da appendice, cultura «basica»”. [G. Zampa, *Premessa*, in *Auto da fé*, op. cit., p. XI].

- «il basso continuo Buganza» (*Racconto d'uno sconosciuto*);
- «il diverbio tra gli autisti toccò il diapason dei moccoli» (*Sul limite*);
- non sostenere con un grugnito di consenso il gargarismo che emette Sparafucile [...], Quel modesto suono di grattugia non è difficile come suono [...]. (*Il successo*).

Ma l'apice dell'umorismo si ha forse in *I funghi rossi*, dove l'auspicata «caduta [...] del Tiranno» che dà avvio al racconto diventa il pretesto per una copiosa enunciazione eno-gastronomica tra i personaggi, un «pranzo variopinto, iperbolico, dove il susseguirsi delle vivande citate è un vero e proprio fuoco artificiale a livello, innanzi tutto, linguistico»<sup>365</sup>:

«Quando "lui" morirà» disse Abele a bassa voce (non si sa mai, i muri avevano orecchie) «mangeremo riso alla valenzana, lumache alla bordolese e un *soufflé* al *Vieux Prunier* [...]».

«Se riescono a fargli la pelle» borbottò Egisto guardandosi d'attorno con sospetto «vi preparo una zuppa di pinze d'astice che nemmeno la mangia il padreterno. E quanto ai vini, quanto ai vini, ho giù in cantina...»

«Se gli verrà un coccolone» lo interruppe Volfango con un grido (ma gli misero la mano sulla bocca per moderarne la voce) «vi farò i cappelletti come l'intendo io, seguiti da un bel porcello allo spiedo, un lattonzolo arrosolato, e poi, giù, lambrusco a fiumi, a cateratte...»

«Quando tirerà le cuoia» urlò Ferruccio balzando in piedi con gli occhi strabuzzati e il fiato grosso «ci vorrà ben altro! Un piatto unico, di quelli che fanno impazzire, un umido, uno spezzatino di capriolo, e insieme...»

«e insieme?» dissero i primi tre.

«E insieme un bel tegame di funghi rossi, lavati col verdicchio, mezza patata, mezzo pomodoro, un cuore di sedano, un pizzico di zenzero, una goccia di rum, una spolveratina di finocchio; e poi...dopo mezz'ora di fuoco lento, un velo leggero di panna, una stilla, macché stilla? un'idea di aceto di Modena; e in ultimo...»<sup>366</sup>.

La carrellata di personaggi che sfila tra i racconti della *Farfalla* è accompagnata dall'impiego costante di procedimenti rappresentativi ed espressioni formulari che rendono affini le descrizioni di certi tipi umani di cui si vogliono mettere in risalto atteggiamenti curiosi o ridicoli. Si potrebbe affermare che Montale sia abile nell'arte della caricatura sulla pagina scritta: egli pone la sua lente d'ingrandimento sui difetti fisici o sui *tic* dei suoi personaggi ottenendo un effetto deformante, comico, talvolta grottesco:

Per quanto regolare sia una fisionomia, per quanto armoniosi si possano supporre i lineamenti, per quanto agili i movimenti, l'equilibrio mai ne risulta perfetto. Vi si scorgerà sempre il segno di una piega che comincia, l'abbozzo di una possibile smorfia, infine una deformazione preferita in cui si deforma piuttosto la natura. L'arte del caricaturista sta nel cogliere questo movimento talvolta impercettibile e di renderlo visibile a tutti ingrandendolo<sup>367</sup>.

---

<sup>365</sup> G. Taffon, op. cit., p. 192.

<sup>366</sup> *PN*, pp. 179-180.

<sup>367</sup> H. Bergson, p. 16, op. cit.

Il ricorso al particolare cromatico per evidenziare il colore di occhi, pelle o baffi diviene una costante formale nella rappresentazione umana:

- Il «rossore piacevole» delle guance di Palmina (*Le rose gialle*);
- «Nera e formosa» (*Donna Juanita*);
- Lunga spazzola biondo-cenere giù per le spalle; più grassa, ha i capelli corti e lisci, grigio-polvere; (*Donne del Karma*);
- i figli «gialli di capelli» (*Laguzzi e C.*);
- Sguardi gialli, di lince (*La regata*);
- Uomini e donne dai capelli giallo uovo (*Il bello viene dopo*);
- Capelli color camomilla, [...] ormai tutta nera per via delle lunghe bende e gramaglie che l'avvolgevano; pupille giallognole; un ricciolo nero, sfumato d'azzurro; pupille di cristallo; gli occhi gialli e gonfi; teste calve e grigie, sui capelli platinati di Tatiana; occhi color palude; (*Gli occhi limpidi*);
- Chioma rossastra; uomo grigio (*In una "Buca" fiorentina*);
- i capelli tra il blu e il mogano (*La Tempestosa*);
- i capelli color volpe azzurra (*Ballerini al «Diavolo Rosso»*);
- Volti ingialliti (*Slon*);
- Capelli tra il blu e il mogano (*La Tempestosa*);
- i capelli color foglia secca (*Reliquie*);
- uomo dai capelli grigi (*La poesia non esiste*).

Allo stesso modo risulta regolare l'impiego di descrizioni dal carattere zoomorfo e di similitudini col mondo animale<sup>368</sup> [sottolineato mio]:

- Una lucertola che rimette la coda dopo che gliel'hanno tagliata (*Le rose gialle*);
- «enorme medusa»; Gerda chiuse i vetri con impazienza e si volse verso Filippo guardandolo a occhi socchiusi, come una tigre in agguato (*Donna Juanita*);
- Piccolo, rattrappito sui tasti, venerabile e insieme ridicolo, modulava le note con una boccuccia a uovo di piccione che s'apriva a stento tra le gronde dei grandi baffi canuti e le falde tremolanti della nivea barba mosaica. Gorgheggiava come un usignolo centenario e gli occhietti gli brillavano dietro le lenti spesse; (*In chiave di «fa»*);
- I prediletti allievi si davano il turno attorno alla salma con piccoli squittii in «maschera» (*mi mi mi*), come topi (*In chiave di «fa»*);
- Un soldataccio robusto, di mezza statura; un vecchietto che si esprimeva con gesti e smorfie di lemure; Peloso e affamato, sempre in pigiama, sol petto carico di ciondoli e di medagliette [...], uno squittio di marmotta e poi un rantolo di moribondo (*La piuma di struzzo*);
- Uno strano uccello da preda raggomitolato, con le pinne del naso (del becco) vibranti (*La Tempestosa*);
- Levò il capo e la fissò come un rapace fissa un pulcino; avevamo lavorato come ciuche (*Gli occhi limpidi*);
- Alto, sbarbato, grigi gli occhi di pesce (*Il colpevole*);

---

<sup>368</sup> «Non è infatti difficile accorgersi che Montale è eccezionalmente attento agli animali, di cui usa volentieri i tratti anche per descrivere i suoi simili»; [C. Segre, op. cit., p. XV].

- Un giovane di poco più di vent'anni, alto quasi due metri, un naso adunco, da uccello da preda, e due occhi tra timidi e spiritati sotto un ciuffo a spazzola (*La poesia non esiste*);
- Tornai nel corridoio con passo da lupo (*L'uomo in pigiama*).

Accade anche che lo scambio tra mondo umano e mondo animale avvenga in direzione contraria: «Il beccafico era morto. [...] Restava nudo, giallo, col reggicoda tutto imbottito di grasso; goffo come un manichino [...]» (*Il bello viene dopo*)<sup>369</sup>; oppure l'«infermo» che compare in *Il signor Stapps*, quel passerotto «sottratto alla morte e lussuosamente alloggiato in una gabbia-termoforo espressamente costruita per lui, allo scopo di assicurargli una temperatura costante di 22 gradi»<sup>370</sup>.

Procedono di pari passo accanto a queste formule caratterizzazioni ottenute grazie all'uso di aggettivazioni elementari e ripetitive (grande, grosso, alto, magro *etc.*), con evidente intento parodico<sup>371</sup>:

- «tutte donne grasse» (*Laguzzi e C.*);
- «in brachette il primo, il pancino ballonzolante sui polpacci scoperti» (*La casa delle due palme*);
- Vecchia fin dalla nascita, analfabeta, curva e barbata da sempre (*La donna barbata*);
- una signora che aveva la vita slanciata, le gambe corte e una pagoda di riccioli posticci sulla testa; chioma di canapa (*In chiave di «fa»*);
- Grande, grosso, calvo, baffuto e ignorante; uomo piccolo e glabro (*Il successo*);
- Gigantesco Navarrini («*Il lacerato spirito...*»);
- Alto, magro, poveramente vestito, coi lunghi baffi gialli spioventi sulla bocca ingorda (*I nemici del signor Fuchs*);
- un omino molto piccolo e molto timido che portava sempre una piuma di gazza sul cappello a schiacciata; il signor Josef Stapps, un uomo grande e grosso, azzurri gli occhi, sempre raso di fresco, con le guance paffute e tramate di piccole vene bluastre; (*Il signor Stapps*);

---

<sup>369</sup> La «trasfigurazione momentanea di una persona in cosa» è uno dei processi scatenanti il riso [cfr. H. Bergson, p. 70, op. cit].

<sup>370</sup> «Montale fa scoccare le metafore prelevando i termini appartenenti al foro anche da quel serbatoio che è il suo bestiario, così emblematico della sua *imagerie*. Metafore tendenti in alcuni casi ad una connotazione del grottesco, del comico, del clownesco che scaturisce dalla tipologia di quei personaggi che inseguono, velleitariamente e illusoriamente, un'arte male appresa». [G. Taffon, op. cit., p. 194].

<sup>371</sup> Passando dal comico delle forme al comico dei gesti, Bergson formula quella legge per cui «Le attitudini, i gesti, i movimenti del corpo umano sono risibili esattamente nella misura in cui esso corpo ci fa pensare a un semplice meccanismo». Oltre tenta quindi di individuare le direzioni verso cui l'immaginazione che scaturisce da questa legge può prendere e giunge all'idea di travestimento che spesso provoca in noi il riso: «Un uomo che si maschera è comico. Un uomo che noi credessimo mascherato sarebbe pure comico. Per estensione, qualunque specie di travestimento diviene comico, non solo quello dell'uomo, ma egualmente quello della società, ed anche quello della natura». Nel soffermarsi, poi, su quel «procedimento "meccanico" sovrapposto ad un corpo vivente», il filosofo teorizza che «è comico ogni incidente che attira la nostra attenzione sul fisico di una persona quando dovremmo badare solo al morale di essa». [H. Bergson, op. cit., pp. 17-29].

- ha indosso solo la sua tipica maglia gialla e un paio di pantaloni sdrusciti; calza sandali ormai sbadiglianti e i lunghi baffi scendono lungo la boccuccia puntuta e carnosa. Gli occhietti mongolici [...]; (*Dominico*);
- un uomo alto e pingue, grigio-rossicci i radi capelli; una figura smorta, negletta nell'abito, di indefinibile età; (*Visita di Alastor*);
- L'angelo giunto da una città nera come il carbone era nerissimo anch'esso; tonda, grassa, oleosa, ricciuta e cordiale; (*Honey*);
- Due uomini diversi; uno calvo, allampanato, occhialuto, vestito di nero, l'altro pingue, rossiccio, in *shorts* e camicia di seta cruda; (*Clizia a Foggia*);
- Anziano alquanto flaccido e il giovane dal mento acuminato; i due leoni del gruppo [...] il robusto e occhialuto torello; alto, con un rossore di fanciulla sul volto (*Ballerini al «Diavolo Rosso»*)
- Bruna, non troppo magra, anzi! (*Gli occhi limpidi*);
- una signora dal seno piatto e dalle gambe robuste, non alta; un cliente grasso; un giovane calvo e occhialuto; (*In una "Buca" fiorentina*);
- Un uomo canuto, baffuto, con una *casquette* in testa (*Il principe russo*);
- Un giovane alto e magro (*I quadri in cantina*).

Anche l'impiego dei nomi propri per i personaggi che si susseguono fra i racconti della *Farfalla* è spesso funzionale alla loro rappresentazione ironica-caricaturale. I diversi procedimenti adottati, come la storpiatura, l'attribuzione di nomignoli, soprannomi ed epiteti, rispondono a un'intenzione ludico-giocosa. Seguono alcuni esempi:

- Donna Juanita, alias "Gioannina"<sup>372</sup> (*Donna Juanita*);
- Papirio Triglia (*La regata*);
- Zebrino («per via della maglietta a strisce che di solito indossava») (*La busacca*);
- «il tremulo barba I – lo zio I – detto così per gli hi! hi! prolungati che emetteva trascinando il suo carretto da gelataio» (*Laguzzi e C.*);
- José Rebilló, «pittore puntinista e autore di musiche varie» [...] «Morte a Berillo» dove il nome del musicista appariva assai poeticamente storpiato (*Il successo*);
- Herr Puntale, signor Montana (*L'angoscia*).

Accanto a questi vi sono poi i cosiddetti nomi «parlanti», come quelli dei personaggi che compaiono in *Donne del «karma»*: Freya, Cassandra, Violante e Lucky<sup>373</sup>.

Attraverso un'attenta analisi dei racconti che compongono la *FD*, passando in rassegna i numerosi esempi che offre al riguardo, Taffon osserva che:

Il gusto della caricatura, della parodia bonaria, della deformazione di tipi oggetti atteggiamenti [...] è realizzato, retoricamente, attraverso la figura dell'iperbole, spesso per eccesso, più di rado per difetto, ed investe sia le cose, sia le persone e i loro atteggiamenti.

---

<sup>372</sup> «La versione dialettale del nome, assai meno esotica di "Juanita", contribuisce a smitizzare il personaggio, privandolo di buona parte del fascino che esercitava sul narratore adolescente»; [PN, p. 401 n. 23].

<sup>373</sup> PN, p. 447, n. 7.

[...] va detto che lungo tutto *F. D.*: anche le più sintetiche sortite metaforico-analogiche creano continui nessi tra i campi della gastronomia e del cibo, della zoologia, della sfera umana, a conferma di un universo immaginativo coerente con una visione del reale dove oggetti, animali, figure umane stabiliscono una trama di rapporti che sta al di sopra del puro dato empirico ed esperienziale, in direzione di un simbolismo tutto privato, con i suoi emblemi, i suoi totem, il suo spazio metafisico che nasce, sono parole di Montale, «dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione»<sup>374</sup>.

La rappresentazione caricaturale è una delle tecniche di cui il romanzo modernista italiano si serve per dare forma all'umorismo e, come evidenziato, anche tra le preferite da Montale nella realizzazione dei suoi ritratti. Simili ritratti nella *Farfalla di Dinard*, spesso caricati ulteriormente di attributi animaleschi<sup>375</sup> (come Palmina, ora lucertola, ora vipera), sembrano rientrare a pieno titolo tra le fila di quell'invasione dei brutti che secondo Debenedetti era una delle peculiarità del «romanzo moderno»:

Si direbbe che la bruttezza sia diventata un attributo inevitabile dell'uomo, in quanto personaggio rappresentato dall'arte [...]. Qui conviene oramai precisare la locuzione "romanzo moderno" usata poc'anzi a designare una fase della storia della narrativa in coincidenza con la quale si constata il fenomeno di un imbruttirsi dei personaggi: quella che altra volta mi è capitato di chiamare l'invasione vittoriosa dei brutti [...].<sup>376</sup>

In un articolo sul tema dal titolo *Regime metaforico e rappresentazione caricaturale nella narrativa di Pirandello, Svevo, Tozzi e Gadda*<sup>377</sup> Valentino Baldi propone una serie di ritratti messi a punto dagli autori nominati nel titolo per includere la rappresentazione metaforico-caricaturale dei personaggi tra le categorie centrali del romanzo modernista italiano. Nella raccolta di novelle *Giovani* di Tozzi, ad esempio, Baldi rintraccia un «gusto per la caricatura» da parte dell'autore che, come già notava Debenedetti, finisce per tramutarsi in ossessione dal momento che «l'occhio del narratore cerca insistentemente il dettaglio perturbante», e aggiunge:

La scrittura di Tozzi è preziosa perché permette di mettere in evidenza un altro aspetto [...]: nonostante la caricatura sia spesso un *medium* per introdurre satira, umorismo o parodia, il suo spazio non è definito esclusivamente da queste forme del riso. Nella narrativa

---

<sup>374</sup> G. Taffon, op. cit. pp. 194-196.

<sup>375</sup> Cfr. Bergson: «Si riederà di un animale, ma perché si sarà colta in esso una attitudine d'uomo o un'espressione umana». [p. 6, cit.].

<sup>376</sup> E ancora: «A guardare la popolazione del romanzo moderno, vien fatto di supporre che nella specie *homo fictus* si sia prodotta un'improvvisa involuzione, dopo la quale è ormai impossibile che venga al mondo un qualsiasi esemplare di quella specie non sfigurato di qualche sinistro o doloroso o repulsivo stravolgimento della maschera». (G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, op. cit., pp. 444-452).

<sup>377</sup> V. Baldi, *Regime metaforico e rappresentazione caricaturale nella narrativa di Pirandello, Svevo, Tozzi e Gadda*, in «Allegoria», 73, pp. 32-49.

di inizio Novecento la caricatura può essere fondamentale per deformare, generare o alludere, con esiti che variano dal grottesco al tragico<sup>378</sup>.

A Tozzi segue Pirandello e alcuni esempi tratti dalla sua ultima raccolta di novelle (*Una giornata*), per evidenziare come le descrizioni dei personaggi «si concentrano in lampi che condensano i caratteri, dettagli si stagliano sulla pagina e sono accostati per dare l'impressione di un insieme mostruoso. Lo sguardo del narratore si muove nevrotico, quasi attirato da più stimoli contemporaneamente»<sup>379</sup>.

Il gusto per la caricatura raggiunge il suo apice, secondo la lettura di Baldi, nella *Coscienza* sveviana, divenendo una costante tematica del romanzo. L'episodio esemplificativo è tratto dal capitolo *La storia del mio matrimonio*: Zeno diviene oggetto di derisione in seguito a una caricatura disegnata da Guido Speier, il suo rivale in amore, e decide a sua volta di realizzarne una lui stesso, ma mentre quella disegnata da Guido scaturisce il riso negli astanti, lo stesso non vale per quella messa a punto da Zeno. Quel che Baldi evidenzia è che la «costante auto-caricatura di Zeno (*gaffeur*, sfortunato, stralunato e bizzarro) è il principale mezzo di identificazione emotiva per il destinatario dell'opera»<sup>380</sup>.

Ma perché tanta ossessiva attenzione per l'aspetto dei personaggi, di cui si mettono in risalto difetti fisici o deformità, caratteri somatici che vengono esasperati sulla pagina fino a creare, talvolta, esseri davvero mostruosi? I ritratti, senza per forza diventare caricature vere e proprie, svelano di certo l'intento da parte di chi li realizza di voler circoscrivere e isolare determinati aspetti della realtà. Nell'impossibilità di raggiungere una visione totale e veritiera della rappresentazione, i narratori modernisti ce ne restituiscono una parziale, frammentata e spesso distorta. Quel che già Debenedetti notava nei suoi studi sul romanzo novecentesco, anticipando con straordinario intuito alcune delle categorie formali che oggi sono riconosciute come proprie del modernismo, è una sorta di denuncia filtrata e diluita tra le pagine attraverso lo stato di sofferenza (di cui la deformazione è espressione) in cui versa il personaggio nel '900, sofferenza che «può anche essere destinata a propagarsi [...] agli altri, al mondo intero. Può essere protesta, accusa di qualcosa di sbagliato che è nel mondo, e insieme vendetta per il torto che tutti subiamo per effetto di questo sbaglio»<sup>381</sup>.

---

<sup>378</sup> Ivi, p. 35.

<sup>379</sup> Ivi, p. 36. Di Gadda, poi, Baldi poi fa notare come la frequenza di simili ritratti caricaturali sia ancora più fitta, finendo per affermare che egli «esaspera così tanto le sue caricature da deformare il reale» (ivi, p. 39).

<sup>380</sup> Ivi, p. 42.

<sup>381</sup> G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 452.

Il gusto per la caricatura, al di là di un uso più o meno esasperato dei nostri autori modernisti, evidenzia le contraddizioni insite nella riproduzione della realtà che questi si trovano a fronteggiare, svelando, certamente, la crisi rappresentativa attraversata dal romanzo novecentesco. Le caricature, vere e proprie maschere, sono strumenti in mano agli autori con la licenza di raccontare, a modo loro, confusamente, i disordini e gli inganni del mondo.

Anche Raffaele Donnarumma le considera maschere, sì, ma della «violenza»: partendo dal caso novecentesco più celebre, quello dell'*Umorismo* pirandelliano, passando per Palazzeschi e Gadda, lo studioso intende dimostrare come l'umorismo abbia una comune matrice sebbene si avvalga di differenti espressioni; tra modernismo e avanguardia rintraccia infatti i risultati più decisi ed estremi di quell'«incertezza radicale» che l'umorismo incarna:

Ciò che esso pratica è una tenace distruzione dell'uomo, una violenza feroce e inquieta contro l'arte stessa<sup>382</sup>.

Pirandello, a suo avviso, attua tale violenza nella scrittura programmatica che è il saggio sull'*Umorismo*, celandola sotto una logica dal carattere fittizio. La «vecchia imbellettata», dopo aver scatenato dapprima il riso (per via del suo effetto *comico*), è realmente in grado di farci commuovere, di far nascere in noi la compassione, l'empatia e quel «sentimento del contrario»<sup>383</sup> che sorge dalla riflessione? Lo studioso intercetta una crudeltà silente scaturire da quell'esempio: la vita, ormai del tutto svuotata del suo senso, non è meritevole di seria considerazione e per non sprofondare in un nichilismo brutale l'artista può soltanto riderne amaramente, usando appunto l'umorismo come arma, come «difesa doppia»:

serve al lettore, per allontanare da sé lo spettro dell'insensatezza risibile della vita, e all'umorista per legittimare la propria operazione come ancora umana e ancora tradizionalmente artistica<sup>384</sup>.

Donnarumma registra inoltre una contraddizione tra il saggio e le novelle pirandelliane: nel primo sarebbe sapientemente celata la crudeltà che invece emerge dai racconti, dove non c'è spazio per il carattere «sentimentale» dell'umorismo teorizzato nel saggio, ma ce n'è piuttosto

---

<sup>382</sup> R. Donnarumma, *Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi*, op. cit., p. 174].

<sup>383</sup> «[...] ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sì in un no, che viene ad assumere lo stesso valore del sì» [L. Pirandello, *L'Umorismo*, introduzione di N. Borsellino, Garzanti, Milano 1995, p. 192].

<sup>384</sup> R. Donnarumma, op. cit., p. 179.

per la violenza del riso. Rileva insomma una discrepanza tra teoria e pratica, tra esposizione saggistica e dimensione narrativa:

La mancata sovrapposizione tra dichiarazioni di poetica e prassi di scrittura rivela dunque che le scoperte dell'umorismo sono pericolose per quello stesso che le compie. Certo, i racconti non sono completamente estranei alle cautele del saggio. Tuttavia, nel loro scegliere le strade implicite e polisemiche della narrazione e della rappresentazione, anziché quelle più dirette del concetto e della spiegazione, possono permettersi di dire ciò che l'*Umorismo* tace, o attenua. La posizione di Pirandello appare così divisa fra un bisogno di spingere l'umorismo sino in fondo nella sua irrisione dei valori etici, delle certezze epistemologiche, dei doveri dell'arte, e la volontà di comunicare con il suo pubblico, di conservare un'intesa sul mondo, di preservare un grumo di umanità. Questa compresenza di distruzione dei comuni canoni rappresentativi e interpretativi, e instaurazione della scrittura come spazio residuo dell'enunciazione della verità, individua le poetiche che, nell'Europa intorno alla prima guerra mondiale, possiamo riunire sotto l'etichetta di modernismo. L'umorismo appare allora come una poetica integralmente modernista, anche nelle sue aporie<sup>385</sup>.

Nelle poetiche avanguardistiche il carattere violento dell'umorismo sarà invece potenziato e manifestatamente esibito senza alcun filtro emotivo.

Tornando alla *Farfalla*, abbiamo più volte constatato che molti dei personaggi che sfilano tra i racconti altro non sono che innumerevoli doppi dell'autore, di cui si serve per manifestare quel senso di disarmonia con la realtà che in altri luoghi aveva ammesso di provare<sup>386</sup>. Ma non è soltanto un processo che riguarda i personaggi, è l'intero sistema sociale ad essere investito di ridicolo, divenendo per Montale oggetto di scherno e amara derisione, attraverso un continuo susseguirsi di luoghi comuni, paradossi, fatti apparentemente inspiegabili e contraddizioni irrisolte. Ciò è reso particolarmente evidente ad esempio nella seconda sezione, dove il dandismo (e il finto dandismo, pensiamo al *Signore inglese*, che è ancora un *alter-ego* dell'autore)<sup>387</sup> è una copertura ancor più sprezzante di quella denuncia: quali ultimi esponenti di una classe sociale non ancora, o non del tutto, ingoiata dalla sempre crescente omologazione culturale che stava disperdendo particolarità e comportamenti peculiari dell'individuo fino all'annullamento<sup>388</sup>, gli «snob» entrano a far parte del gioco loro malgrado, esprimendo «gli estremi e disperati episodi

---

<sup>385</sup> Ivi, p. 187, cit.

<sup>386</sup> «E non v'è dubbio che il romanzo montaliano [...] diventi poi il luogo di una rappresentazione del dualismo dell'uomo, lo spazio in cui si assiste allo sdoppiamento dell'autore-personaggio incerto fra la gestione di due possibili ruoli». [M. Gravili, op. cit., p. 172].

<sup>387</sup> “[...] il dandismo umanistico non si esaurisce nel turismo mondano, ma fa parte di una ricerca di alternativa al presente, che si configura anche come ritorno al paese dell'infanzia, rielaborazione del lutto dei «cari perduti», aspirazione a un tempo ‘diverso’ da contrapporre a quello della società industriale”; [R. Luperini, *Storia di Montale*, p. 184].

<sup>388</sup> “[...] né il divo di oggi (frutto di pubblicità) può confondersi con lo *snob*, col *lyon*, col *dandy*, frutti di civiltà non ancora infestate dai mass media». [E. Montale, *Divismo e carità*, in *Auto da fé*, p. 293].

di sopravvivenza di una civiltà moribonda»<sup>389</sup>. Il signor Fuchs, quel «disinteressato chierico dello snobismo» è il rappresentante più emblematico di quanto stiamo osservando: egli è inflessibile al corso del tempo che sta vivendo, il suo essere paranoico e il tratto bizzarro del suo agire lo rendono invisibile ai più, tanto che alla fine anche il nostro narratore verrà incluso «nella legione sempre crescente dei suoi nemici»<sup>390</sup>.

L'atteggiamento dello scrittore risulta essere, ancora una volta, ambivalente: tra i racconti infatti, commenta Luperini, «si muove un'intellettualità cosmopolita e poliglotta, fra la quale si trova a proprio agio - seppure dietro lo schermo di una elegante ironia - il personaggio autobiografico, una figura di snob, eccentrico e spaesato, perfettamente inserito in essa eppure incline a un atteggiamento trasversale, da «apocalittico» e «ingrato» a un tempo [...]»<sup>391</sup>. Se dunque viene svilita e ridicolizzata quella cerchia intellettuale che si riunisce intorno al signor Stapps nell'omonimo racconto, che si ritrova per «gustare una nuova edizione del *goulasch* da lui offerto [...], libazioni di liquori e di tardive camomille», allo stesso tempo il narratore ammette che finché il signor Stapps «Era lì, al suo posto [...], e fin ch'egli fosse rimasto (*sentiva*) che una grande speranza era sempre aperta».

Se quindi gli snob si muovono come fantocci e divengono oggetto di derisione in virtù del loro anacronismo, è altrettanto vero che di loro l'autore non potrebbe fare a meno per manifestare il senso di disagio provato nel nuovo sistema sociale che si sta profilando, in un modello culturale in cui egli fa fatica a inserirsi e che stenta a riconoscere come autentico<sup>392</sup>.

---

<sup>389</sup> PN, *Introduzione*, p. CIII. Si assiste poi, nelle sezioni terza e quarta, a un processo di dislocamento: «trasferendo la condizione di outsider e sopravvissuto dagli interlocutori al protagonista, ritratto in uno stato di costante straniamento ed eccentricità che ne rendono gli atti incomprensibili ai più [...]» [Ivi, p. CV].

<sup>390</sup> Scaffai nota per questo che «tra il protagonista-narratore del racconto e il personaggio di Fuchs non vi sia affinità e sintonia: anzi, il tratto paranoico che distingue lo snob si frappone tra questi e il narratore, sospeso tra imbarazzo e rassegnazione» [Ivi, p. 104].

<sup>391</sup> R. Luperini, op. cit., p. 183.

<sup>392</sup> Osserva Sielo: «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». [F. Sielo, op. cit., p. 23].

## 2 FUORI DI CASA

Tredici anni dopo *Farfalla di Dinard* Montale pubblica *Fuori di casa*. La breve nota introduttiva alla prima edizione segnala esplicitamente la continuità tra le due opere:

Alcuni dei brani qui raccolti (e credo inutile sottolineare le molte profezie sbagliate dei più antichi) ne completano altri: quelli della *Farfalla di Dinard*; la quale gettava qualche luce sui miei precedenti libri...<sup>393</sup>.

È un momento importante: dobbiamo infatti tenere a mente che l'ultimo libro di poesie, *La bufera e altro*, era stato pubblicato nel 1956. *Fuori di casa* rappresenta dunque l'anello di congiunzione tra le prime tre raccolte poetiche (*Ossi, Occasioni* e *La bufera* appunto, il *recto*<sup>394</sup>) e *Satura*, pubblicato nel 1971<sup>395</sup>. Se lo stesso autore ci invita a cogliere una certa aria di famiglia tra alcune prose di *Farfalla di Dinard* e *Fuori di casa*, Marco Forti nel saggio introduttivo a quest'ultima raccolta ci suggerisce tuttavia di guardare oltre il campo delle affinità per avvicinarci all'opera consapevolmente e scavalcare i limiti di quella ideale prosecuzione:

Ecco dunque un primo dato certo su questo libro, che andrà peraltro integrato da altri che mettano in luce anche le differenze che corrono fra i due libri di prosa montaliana; i limiti di una prosecuzione che se da un lato è indubbia nell'origine ugualmente giornalistica dei brani andati a confluire in questo e in quello, dall'altro può dare adito a notarvi differenze nell'atteggiamento dello scrittore, nella sua intonazione, nella concentrazione non poi tutta identica dello stile. Mentre *Farfalla di Dinard* puntava su una maggiore autonomia dei suoi testi, su un loro tipo di disegno inventivo che andava dal racconto al ricordo, alla quasi «suite» romanzesca, alla prosa d'arte, al poemetto in prosa, *Fuori di casa* – e già il titolo ne è sufficiente indicazione – raccoglie i veri e propri scritti di viaggio del suo autore<sup>396</sup>.

---

<sup>393</sup> *Fuori di casa*, nota datata 9 settembre 1968.

<sup>394</sup> Nel 1975, quando al poeta fu chiesto se si potesse pubblicare un unico volume che raccogliesse tutti i suoi scritti in versi e in prosa, egli rispose: «Credo di sì, ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto* ora do il *verso*»; [E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano 1976, p. 593].

<sup>395</sup> Come afferma Luperini «al silenzio poetico successivo al 1954 corrisponde un silenzio narrativo: l'interruzione della scrittura investe simultaneamente i due campi quasi a sottolineare la stretta convergenza tra produzione in versi e in prosa»; [R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984, p. 195].

<sup>396</sup> M. Forti, Saggio introduttivo a *Fuori di casa*, pp. V-VI (il saggio è poi confluito in M. Forti, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano 1973).

Si dovrà riflettere, pertanto, tanto sulle affinità (da subito evidenti) quanto sulle divergenze (meno evidenti). Diciamo subito che la maggior serialità di *Fuori di casa* è essa stessa propedeutica a *Satura*, con cui la poesia di Montale smette di esser fatta di individui testuali e comincia a essere flusso, serie di testi appunto<sup>397</sup>.

Del resto, *Fuori di casa* raccoglie testi nati su commissione: in undici sezioni articoli apparsi perlopiù sul «Corriere della Sera» (alcuni di essi, in misura minore, sul «Corriere d'informazione»<sup>398</sup>) tra il 1946 e il '64. Tra la prima edizione (Ricciardi, 1969) e la seconda (Mondadori, 1975) non intercorrono notevoli variazioni, ad eccezione della nota introduttiva dell'autore sopra menzionata che nella seconda edizione verrà omessa. Le quarantanove prose che compongono la raccolta non si succedono secondo un criterio cronologico, bensì geografico: quasi tutte infatti, ad eccezione del brano iniziale, *Le Cinque Terre*, e dell'ultima, *Sulla scia di Stravinsky*, sono ambientate all'estero, *fuori di casa* appunto, in luoghi in cui Montale ha soggiornato per periodi di tempo variabile sia in veste di giornalista sia per viaggi di piacere. Il racconto iniziale, *Le Cinque Terre*, rappresenta un *unicum* all'interno della raccolta poiché conserva, più di tutte le altre, un'ideale continuità con la *Farfalla di Dinard*, instaurando con essa una relazione di «massima contiguità»<sup>399</sup>. *In primis* è il paesaggio ligure, oggetto della narrazione, ad assicurare una forte coerenza tematica, sia per l'identità degli scenari riproposti, sia per una serie di diversi richiami come, ad esempio, il riferimento alle infrastrutture di collegamento e alle linee ferroviarie già citate in *La regata*, *La busacca*, *La casa delle due palme*:

Ma tanti, tanti più sono coloro che, senza saperne il nome, le hanno scoperte a guizzi, a spicchi, a frammenti fulminei e abbaglianti, dai pochi oblò che si aprono nel tunnel che porta da Levante fin quasi alla Spezia<sup>400</sup>.

Il parallelismo con *La casa delle due palme* è reso ancor più evidente, inoltre, dall'immagine fulminea e lampeggiante che dà avvio al racconto in *FD*:

---

<sup>397</sup> «Si prenda uno degli aspetti più vistosamente qualificanti di *Satura*, vale a dire il carattere “narrativo”, per cui è tutt'altro che inadeguata la metafora del diario, col suo più immediato riflesso strutturale, cioè la serialità di molte poesie [...]. Afferrata questa facile chiave, la si può dunque utilizzare a ritroso per il Montale anteriore, che ne riesce probabilmente meglio illuminato: in altre parole la nuova raccolta dà retrospettivamente ragione, sviluppando appieno tendenze prima latenti, a chi aveva insistito sugli aspetti narrativi e di “durata” dell'affabulazione montaliana»; [P. V. Mengaldo, *Primi appunti su “Satura”*, op. cit., pp. 335-336].

<sup>398</sup> Compagno sul «Corriere d'informazione» *Viaggiatore solitario*, *Sportivo inglese* e *Dove le donne sono importanti*.

<sup>399</sup> P. V. Mengaldo, *Montale “fuori di casa”*, in *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975 (poi Bollati Boringhieri, Torino 1996), p. 320.

<sup>400</sup> *PN*, p. 232.

Il treno stava per giungere. Fra un tunnel e l'altro, in un breve squarcio – un batter d'occhio se il treno era un diretto e un'eternità se si trattava di un omnibus o di un trenino operaio – appariva e spariva la villa [...]»<sup>401</sup>.

ma anche dall'omonimia lessicale («i convogli che vi passano per fermarvi erano, fino a pochi anni fa, treni lumaca, omnibus e «operai»)»<sup>402</sup>. Si rintraccia inoltre l'impiego di medesime formule espressive (come *manente* e omnibus, appunto) e il nome di un personaggio da noi già conosciuto (il Papirio Triglia di *La regata*)<sup>403</sup>.

Con *Fuori di casa* ci troviamo nello stesso mondo formale della *Farfalla di Dinard*, anche se si registrano minor intensità e creatività data la natura da “resoconto di viaggio” da cui scaturiscono i racconti, che implica una maggiore oggettività narrativa da parte dell'autore:

*Fuori di casa* (che contiene articoli scritti nel ventennio successivo alla Liberazione) per certi versi sembra continuare *Farfalla di Dinard*, riprendendone temi e soluzioni linguistiche: la difesa del «dandismo inglese» con parole che tradiscono un'indubbia partecipazione autobiografica [...]; il turismo mondano coi suoi luoghi deputati; il tono colloquiale e spesso ironico, con la conseguente tonalità volutamente 'mediocre'. Mentre i racconti della *Farfalla* presentano però maggiore ricchezza inventiva e un'autonomia narrativa, i pezzi giornalistici di *Fuori di casa* dipendono da precise occasioni pratiche: viaggi all'estero per seguire lavori di congressi o conferenze internazionali, per intervistare uomini politici o grandi artisti o, addirittura, per seguire il papa in Terra Santa<sup>404</sup>.

Si è detto di non leggere le prose di *Fuori di casa* alla luce (o all'ombra) esclusiva dei versi lirici, ma è inevitabile – come sottolinea ancora Forti – rilevare la stretta vicinanza tra questi e la prosa introduttiva della raccolta; leggiamo l'*incipit* di *Le Cinque terre*:

L'ipotetico 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 che molti conoscono soltanto per il nome dei loro vini e per le pitture che di quei paesi (e soprattutto di Riomaggiore) ci ha lasciato Telemaco Signorini<sup>405</sup>.

---

<sup>401</sup> Ivi, p. 53. Secondo Saletti, Montale del treno «ne fa quasi un simbolo, un elemento connotativo privilegiato non solo di una regione, ma anche di un'epoca della sua vita»; [C. Saletti, *Tra prosa e poesia: connessioni lessicali e tematiche*, in P. V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Liviana, Padova 1989, p. 225, n. 16].

<sup>402</sup> *PN*, p. 233.

<sup>403</sup> «Una volta (più di trent'anni fa) vi scese un oratore dal nome inverosimile: Papirio Triglia, che vi tenne un pistolotto anticlericale, *I calcinacci del Vaticano*, ma quasi nessuno andò a sentirlo.» [Ivi, p. 234]. Anche nel *Diario del '71* vi è un riferimento all'attitudine oratoria di un personaggio di nome Papirio: «Se il mondo ha la struttura del linguaggio / e il linguaggio ha la forma della mente / la mente con i suoi pieni e i suoi vuoti / è niente o quasi e non ci rassicura. / Così parlò Papirio.» (*La forma del mondo*, vv. 1-5, *DI*).

<sup>404</sup> R. Luperini, *Storia di Montale*, pp. 192-193, cit.

<sup>405</sup> *PN*, p. 232.

Nell'individuare un «accordo» tra «vecchio e nuovo» (cioè tra produzione in versi e in prosa), per Ioli il racconto ha una specifica funzione; esso è

pre-posto a segnalare la continuità di prosa e poesia e la presenza di uno stesso itinerario biografico e culturale in versi e in prosa. Qui vengono riassunti i luoghi poetici di *Ossi* e di *Occasioni* come segnalazione di un “antefatto” che deve essere riconosciuto come parte dell'intero viaggio fuori di casa<sup>406</sup>.

In una raccolta che nasce dall'esigenza della documentazione la posizione incipitaria del brano *Le cinque terre*<sup>407</sup> assume dunque una valenza fortemente significativa: il viaggio del poeta ha origine dal luogo natio, soltanto tenendo fermo quel punto di partenza nel suo immaginario cognitivo può permettersi di esplorare altri orizzonti e comprenderli a fondo<sup>408</sup>. La rievocazione non è totalmente nostalgica, come abbiamo accennato, grazie all'accostamento di immagini che se da un lato sembrano ammiccare ad alcuni luoghi poetici, dall'altro li contrastano ironicamente. Commenta Forti:

Montale, straniero in patria, vi torna con animo che per non essere grondante di nostalgia, alterna l'evocazione alla descrizione un po' divertita, l'impressione, al commento e perfino all'aneddoto [...]. Il maturo visitatore della sua terra d'origine può difendersi ora dall'eccesso dei suoi sentimenti, con riferimenti ironici o informativi [...]<sup>409</sup>.

Come spesso accade in *Farfalla di Dinard*, anche in questo brano l'effetto divertito è ottenuto a partire dal livello lessicale, ad esempio grazie alla «forte marcatura di due parole straniere – francese ed inglese – in sole quattro righe»<sup>410</sup>.

La «serie inglese» di *Fuori di casa* si apre con *Viaggiatore solitario*<sup>411</sup>:

A Edimburgo, città dove le piazze principali hanno forma e nome di «crescente», ovvero di mezzaluna, sorge una chiesa dal perimetro poligonale che ha tutt'intorno una scritta assai più lunga delle tante che decoravano le mura dei nostri villaggi fino a due anni fa. Tale

---

<sup>406</sup> Oltre questa considerazione passa a individuare la rete di corrispondenze rintracciabile fra *Le Cinque Terre* e i testi poetici; [cfr. G. Ioli, op. cit., p. 142. e sgg.].

<sup>407</sup> *Le Cinque Terre* compare sul «Corriere della Sera» nel 1946 col titolo *Gente vino e rocce delle Cinque Terre*.

<sup>408</sup> Come osserva anche Ioli, «poiché quel paesaggio fa ormai parte del libro della memoria», Montale «comincia [...] un libro di viaggi con la descrizione di un paesaggio assunto a simbolo di immobilità»; [G. Ioli, *Montale*, Salerno, Roma 2002, p. 144].

<sup>409</sup> M. Forti, Introduzione a *Fuori di casa*, p. VIII.

<sup>410</sup> G. Ioli, op. cit., p. 141.

<sup>411</sup> Il brano compare anche in *Farfalla di Dinard*: “*Sosta a Edimburgo* uscì, insieme a *Sulla porrettana*, nel «Corriere d'Informazione» del 14-15 ottobre 1946; in quella sede le due prose comparivano sotto il titolo comune di *Viaggiatore solitario*. Inclusa nella *Farfalla di Dinard* a partire dall'edizione del '60, *Sosta a Edimburgo* fu successivamente inserita anche in *Fuori di casa*, nuovamente intitolata *Viaggiatore solitario*.”; [PN, p. 205].

sterminata leggenda che si segue di muro in muro [...] dice allo smemorato passante dove il Capo Celeste non si trova, dov'è inutile cercarlo... *God is not where*, Dio non è dove...<sup>412</sup>.

La frase risuona così insistentemente nella testa del personaggio da divenire, con tutta probabilità, un interrogativo espresso ad alta voce, al punto da sentirsi rispondere «God is not here, Sir» da un ex colonnello che casualmente passava di lì.

Il contenuto metafisico di un'esperienza quale la ricerca della divinità viene tuttavia svuotato di senso e abilmente caratterizzato da una divertente e sottile ironia:

*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 lunghi filze che seguono quel ricorrente memento: Dio non è qui, e neppure qui, e neppur qui...

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 nel cuore e la vertigine in testa: Ma insomma, dov'è Iddio, dov'è?<sup>413</sup>

«L'angoscia nel cuore e la vertigine in testa» sono sentimenti che sembrano confluire con la cornice del racconto<sup>414</sup>, e in effetti nella coeva poesia *Vento sulla mezzaluna* sembra che il Montale metafisico scelga di riproporre lo stesso tema affrontandolo con la gravità che il genere impone:

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>415</sup>.

Come conferma Forti «È la stessa interrogazione e la stessa materia che, a un livello diverso di concentrazione e di essenzialità poetica muove «Vento sulla mezzaluna» nel terzo libro poetico montaliano. Evidente è la concordanza fra il brano in prosa e quello in poesia; [...]»<sup>416</sup>.

---

<sup>412</sup> FC, p. 13.

<sup>413</sup> *Ibidem*.

<sup>414</sup> Come afferma Sielo infatti «[...] 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» (op. cit., p. 98).

<sup>415</sup> [*Vento sulla mezzaluna*, vv. 6-10, BU]. La poesia fu pubblicata in «Paragone», a. I, n. 10, Firenze, ottobre 1950, insieme a *Verso Siena, Sulla Greve, Di un Natale metropolitano, Argyll Tour* e *Sulla colonna più alta*, sotto il titolo comune *Col rovescio del binocolo*. Insieme ad *Argyll Tour*, che la precede nella raccolta, *Vento sulla mezzaluna* fa riferimento a un viaggio compiuto nel 1933. Nella lettera a S. Guarnieri del 12 febbraio 1966 si legge: «Il Crescente è uno dei tanti viali di Edinburgo [sic] in forma di mezza luna (Crescents)»; [SMA, 1521].

<sup>416</sup> FC, Introduzione, p. X.

## 2.1 Il «pozzo di San Patrizio»

Montale aveva visitato l'Inghilterra per la prima volta nel 1933<sup>417</sup>, come racconta in *Baffo e C.* (1948)<sup>418</sup>: «Le mie impressioni» [...] «non sono molto diverse da quelle di quindici anni fa, per quanto la guerra abbia infierito anche qui»<sup>419</sup>. Il preciso riferimento a un'esperienza realmente vissuta permette all'autore di inserire, anche in *Fuori di casa*, uno dei temi portanti della *Farfalla*, ossia quello della memoria e del recupero nel «pozzo» dei ricordi:

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? Dovrei parlarle di cose gravi o almeno di cose nobili. [...] Ma la memoria insiste invece su aspetti e particolari che potrebbero sembrarle quasi ridicoli<sup>420</sup>.

La cornice del racconto ricorda quella già vissuta in *L'Angoscia* o in altri racconti di *Farfalla di Dinard*: la miss Collins che compare nel racconto evoca l'intervistatrice poco interessata ai minimi fatti rievocati, come la «pensione dei gatti a Dover» o l'attività della pesca praticata dal personaggio che dà il titolo al racconto: ««*Fishing?* Nient'altro?» mi chiede stupita miss Collins». Allo stesso tempo, l'immagine del *fishing* rimanda anche all'atto del «*repêchage*» memoriale nell'immagine metaforica di *Il bello viene dopo*.

In *Sbarco in Inghilterra* l'affiorare dei ricordi avviene in maniera accidentale ed è riservato a un evento per se stesso irrilevante come l'atto di dar da mangiare ai gabbiani dal bordo del piroscampo: «Tuttavia anche l'accesso a un paese, dove tutto scorre o scorreva liscio come l'olio,

---

<sup>417</sup> Sul soggiorno di Montale in Inghilterra si vedano: 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, T. III, pp 85-112; F. Sielo, *Montale anglista. Il critico, il traduttore e la «fine del mondo»*, Edizioni ETS, Pisa 2016. Si possono inoltre leggere le lettere inviate dal poeta all'amica Lucia Rodocanachi in *Dear Lucy: cinque lettere di Eugenio Montale*, (a cura di G. Marcenaro), Alpignano, Torino (s. d.) e anche in F. Merlanti, *Lettere a Lucia Rodocanachi 1928-1965*, tesi di Dottorato di Ricerca "Analisi e interpretazione dei testi letterari italiani e romanzi", con il coordinamento di F. Contorbria, Università degli studi di Genova, Facoltà di Lettere e filosofia, risp. pp. 68, 79 e 87).

<sup>418</sup> La prosa risale al 1948, anno stesso in cui Montale era stato invitato a tenere delle letture di poesie presso il British Council - ente atto a promuovere le relazioni culturali nel mondo - insieme ad Alberto Moravia ed Elsa Morante (il riferimento è presente anche in *Honey, FD*). Un'altra corrispondenza di quell'occasione si trova nella poesia *La trota nera*, in cui compaiono anche le indicazioni sul tempo e il luogo («Reading, 1948»): «Curvi sull'acqua serale / graduati in Economia, / Dottori in Divinità, / la trota annusa e non 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»; [BU].

<sup>419</sup> FC, p. 22.

<sup>420</sup> *Ibidem*.

Commenta ancora Mengaldo: «[...] questa setacciatura personalissima, 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; [...]. Alla fine, con fenomenologia ben consona a quella consueta nella lirica e prosa narrativa di Montale, è il passaggio attraverso lo stretto canale della memoria a dare significato e interpretabilità ai fatti, opachi nella loro presenzialità»; [P. V. Mengaldo, op. cit., p. 324].

è legato nel mio ricordo a uno strano incidente»<sup>421</sup>. Un passeggero al suo fianco gli fa notare come tra i tanti gabbiani che accorrono ce ne sia uno che «resta sempre a becco asciutto»<sup>422</sup>. L'uomo dimostra una singolare empatia per lo sventurato gabbiano («un gabbianotto un po' più scuro e dalle ali forse più sfrangiate o spennacchiate»<sup>423</sup>), una preoccupazione inopportuna che desta scherno tra i presenti, al punto da richiamare l'attenzione del commissario di bordo:

«Di che si tratta?» chiese il commissario preoccupato.  
«Uno svenimento? Mal di mare?»  
«È un malato,» disse uno «forse un epilettico.»  
«Un pazzo» opinò un altro.  
«Forse soltanto un alienato,» suggerì «un uomo uscito per un momento fuori di sé.»  
«Per rientrarci?» domandò il primo signore.  
«Certo, non appena sia sparito il pretesto che gli si è presentato qui». 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 d'un semplice uccello! - s'è fatto coraggio e ha visto chiaro nella faccenda. Un po' in ritardo, non è vero?, e anche fuor di proposito... Non crede che sia così?»<sup>424</sup>.

Il motivo dell'esclusione è un altro esempio di rielaborazione del materiale tematico tra poesia e prosa (sin dalla «razza di chi rimane a terra», per intenderci):

C'è nella poesia di Montale un altro motivo ricorrente: quello del sentirsi escluso da una condizione piena, vitale, felice, e strettamente unito ad esso il sentimento di chi è preso e

---

<sup>421</sup> FC, p. 17.

<sup>422</sup> Per Mengaldo il personaggio che compare nella prosa incarna «quel complesso di atteggiamenti magico-superstiziosi e animistici peculiari di Montale, che alimentano così largamente la sua poesia»; è per questo che i momenti di massima esplicitazione e svolgimento razionale contenuti nelle prose divengono chiarificatori e illuminanti rispetto all'oscurità spesso indecifrabile dei simboli poetici. Alla luce di questo aspetto, «tra i vari "personaggi" di FC è soprattutto l'anonimo protagonista del finale di *Sbarco in Inghilterra* che rappresenta una funzione tematica tipica di Montale, e ne completa il quadro delle manifestazioni; non per nulla si tratta della pagina più sciolta in senso narrativo e fantastico dell'intera raccolta, di un tono tra gnomico e surreale perfettamente affiatato coi racconti di FD». Mengaldo avvicina infatti l'insolito personaggio che compare in *Sbarco in Inghilterra* alla donna che in *Crollo di cenere* (FD), si estrania dallo spettacolo grandioso del 18BL per seguire il percorso di una lumaca su un muro, associando a questo minimo e irrilevante evento un suo intimo e personalissimo significato. [Cfr. P. V. Mengaldo, p. 322]. In entrambi i casi poi, i personaggi legano il loro orizzonte di senso alla sorte di due creature animali (motivo cruciale anche nella poesia tra *Occasioni* e *Bufera*), identificandosi con esse.

<sup>423</sup> FC, p. 18. Cfr. anche «il tardo frullo / di un piccione incapace di seguirti / sui gradini automatici che ti slittano in giù...», [*Di un Natale metropolitano*, vv. 10-12; BU], per cui il passaggio narrativo risulterebbe chiarificatore e parte integrante della metafora in versi relativamente all'identificazione che il personaggio instaura con lo sventurato gabbiano.

<sup>424</sup> Ivi, p. 20.

Commenta Sielo: «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 [...]. L'evento che si verifica sulla nave è un minimo correlativo di quello che accade nel mondo, una piccola rivelazione dell'«inganno consueto» [...]. Lungi dall'essere soltanto una questione materiale infatti, la vera felicità per Montale sembra essere una condizione psicologica, l'ottenere una stima condivisa e accompagnata da un'interna consapevolezza»; [F. Sielo, op. cit., pp. 100-101].

irretito nel grigiore quotidiano, nella *routine* di una vita non scelta, del vedersi sempre come uno che arriva troppo tardi. Questo motivo trova un angoscioso esito narrativo nello *Sbarco in Inghilterra* [...] <sup>425</sup>.

L'azione della memoria tra le prose di *Fuori di casa* è meno manifesta rispetto alla *Farfalla*, trattandosi di una «silloge di “pezzi”» <sup>426</sup> che racconta di luoghi e occasioni non strettamente legati all'esperienza intima del poeta, ma non per questo risulta essere meno propulsiva. Come accade in *FD*, il recupero è legato a fatti minimi, residui esperienziali che attivano i flussi del ricordo, come quando, sbarcando in Inghilterra, scrive che «l'accesso a un paese [...] è legato [nel mio ricordo] a uno strano incidente». Secondo Mengaldo la forma del reportage giornalistico è anzi essa stessa funzionale all'attività del “*repêchage*”:

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 e s'affidano programmaticamente alle provocazioni casuali e al libero gioco associativo della memoria. Eppure, e forse proprio per questo, lo schema del *reportage* diviene in lui continua occasione di riflettere sulla funzione della memoria <sup>427</sup>.

Qua e là infatti Montale si lascia andare a riferimenti espliciti rispetto alla propria attività mnemonica, i cui «frutti» sono spesso integrati a informazioni provenienti da altre fonti <sup>428</sup> e verso cui sembra elaborare una sua personalissima gerarchia: «Per il momento Olimpia è destinata ad allogarsi, piccola come il ricordo di un pastello, negli archivi della memoria <sup>429</sup>» (*Il carattere dei Greci*); oppure:

[...] terre che si possono amare o detestare, prendere o lasciare, ma che in nessun caso possono lasciarci indifferenti. E per conto mio anche stavolta, vincendo la ripugnanza del grasso di montone e delle sugne di olio di sesamo, posso dire che non mi pento di aver deciso senza esitazione di prenderle e di conservarle gelosamente tra i miei ricordi più cari <sup>430</sup>.

È chiaro che, seguendo ancora Mengaldo, l'operazione narrativa rispetto all'esperienza diviene allora una «setacciatura personalissima, apparentemente arbitraria, del molteplice dei fatti da

---

<sup>425</sup> A. Fabrizi, op. cit., p. 189

<sup>426</sup> P. V. Mengaldo, *Montale «fuori di casa»*, op. cit., p. 340.

<sup>427</sup> Ivi.

<sup>428</sup> «[...] ho dovuto aiutarmi col ricordo e integrare i frutti della memoria con le notizie [...]»; [FC, p. 203].

<sup>429</sup> Ivi, p. 276.

<sup>430</sup> Ivi, p. 290.

Grignani nelle sue *Dislocazioni* osserva come Montale «mentre osserva paesaggi, fatti e persone, postilla talora il proprio sistema memoriale, azzarda prospezioni che riguardano la propria rammemorazione a venire, consapevole che il fatto stesso di scrivere esercita una grande influenza su chi ha scritto, in quanto auspicio di salvataggio a futura memoria» [M. A. Grignani, *Dislocazioni*, p. 49].

parte della memoria»<sup>431</sup>. Nelle prose di *Fuori di casa* il tessuto dei ricordi vive di una doppia natura: da un lato vi è la spinta di quella memoria organizzatrice che mira a una ricostruzione fedele e quanto più possibile puntuale dell'esperienza vissuta nei luoghi visitati; dall'altro vi è l'azione, incontrollata e incontrollabile, della memoria involontaria, episodica e fulminea, che sposta ancora *Fuori di casa* verso quei modi già rintracciati in *Farfalla di Dinard*<sup>432</sup>.

## 2.2 Dandismo e modernismo

Ma l'Inghilterra, culla e giardino perduto dello snobismo internazionale, serve a Montale soprattutto per celebrare con punte di marcato e distaccato umorismo il modello umanistico del «dandy», e specificamente britannico, che in *Farfalla di Dinard* era incarnato dal signor Fuchs, dal signor Stapps e che in *Fuori di casa* trova nella realtà britannica la sua collocazione naturale<sup>433</sup>.

*Paradiso delle donne e degli snob* (1948), una prosa «di impostazione più saggistica che narrativa»<sup>434</sup> passa in rassegna con fare enumerativo svantaggi e vantaggi della vita in Inghilterra, questi ultimi tutti a favore dell'universo femminile e degli snob, appunto.

Non è da intendersi però interno a quel mondo solo quel dandy inglese legato agli stereotipi più diffusi sin dalla cultura otto-novecentesca (quello incarnato da Oscar Wilde, insomma), frequentatore di alberghi di lusso e riconoscibile da indumenti eleganti; su tale «questione» l'autore vuole esser chiaro:

Poco conta che alle corse di Ascot si torni ad andare in *gibus* grigio, e che cilindri e code di rondine facciano la loro ricomparsa al *Dorchester* o al *Savoy*. Si tratta di semplici abitudini mondane, sempre rispettabili: l'Inghilterra non pone etichette di pregio soltanto sulle

---

<sup>431</sup> P. V. Mengaldo, p. 324.

<sup>432</sup> Taffon individua in *Fuori di casa* un movimento opposto e contrario del flusso memoriale rispetto a *Farfalla di Dinard*: «Se in quest'ultima raccolta [*FD*, *NdR*] il dato autobiografico si trasfigura in autonomo soggetto fantastico rientrando spesso, pur in tono minore, nel grande giro immaginativo della poesia, in *F. C.* avviene in un certo senso il movimento inverso, e cioè sono i motivi, le immagini, i «fantasmi» legati alla personale rielaborazione poetica e inventiva che cercano, selettivamente, una conferma, un punto d'appoggio e d'incontro con i dati, le occasioni e gli spunti reali offerti all'attenzione dell'osservatore e del testimone. La stessa memoria, che in *F. D.* aveva agito come filtro distanziatore aprendo un varco ben ampio alla reinvenzione, qui in *F. C.* è costretta, semmai, dato l'immediato cortocircuito tra testimonianza vissuta e testimonianza scritta, ad un recupero indiretto, riflesso ed esterno ai soggetti della pagina scritta, di segni immagini idee esperienze che costituiscono i plessi fantastici più privilegiati e immediati di *F. D.*»; [G. Taffon, op. cit., p. 197].

<sup>433</sup> Anche se Luperini intravede nell'umanesimo delle prose di *FC* un dispositivo puramente difensivo: «E tuttavia qui l'umanesimo è diventato una mera griglia protettiva, un meccanismo di autodifesa non più capace di fornire sicurezze [...]»; [R. Luperini, op. cit., p. 193].

<sup>434</sup> *PN*, p. 243.

bottiglie che le giungono (un po' meno di prima) da Jerez de la Frontera. Le mette dove può e dove meglio sa farlo<sup>435</sup>.

Il dandismo inglese rappresentato da Montale è un tripudio emozionale contraddittorio: pacata rassegnazione di fronte all'imminenza della «Catastrofe»<sup>436</sup>, ma anche spirito di resistenza rispetto alle forze prevaricatrici di un presente cui non sente di appartenere, verso cui oppone la propria statura cultura come ultimo baluardo di difesa<sup>437</sup>.

Il dandy montaliano incarna un atteggiamento, una disposizione mentale profondamente radicata nell'individuo; esso è

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<sup>438</sup>.

«Sfiducia e ottimismo», «disperazione e fede» convivono nell'animo del dandy, pur nella loro inconciliabilità, come manifestazioni estreme di disagio rispetto al tempo presente e timore per quello futuro. Mentre nella *Farfalla* (in *La piuma di struzzo*, ad esempio) il modello del dandy

---

<sup>435</sup> FC, p. 40.

<sup>436</sup> «Hanno detto hanno scritto che ci mancò la fede. / Forse ne abbiamo avuto un surrogato. / La fede è un'altra. Così fu detto ma / non è detto che il detto sia sicuro. / Forse sarebbe bastata quella della Catastrofe, / ma non per te che uscivi per ritornarvi / dal grembo degli Dèi.» [*Morgana*, vv. 23-29, *QQ*].

<sup>437</sup> «La giovanile teorizzazione del diletterismo si sviluppa nel dopoguerra nell'ideologia dell'intellettuale-snob, in cui il rifiuto della massificazione diventa gusto di «distingersi dalla massa amorfa» e vagheggiamento di un distacco 'inglese' (l'anglofilia e più precisamente il mito della civiltà liberale inglese diventano in questo periodo l'estremo rifugio di un individualismo frustrato e di un'ineliminabile tendenza all'elitarismo). Questo atteggiamento vuole essere anche una forma paradossale d'impegno morale e culturale: lo snob testimonia con esso la sua resistenza alla catastrofe imminente. È l'ultimo risarcimento possibile di uno scrittore che lucidamente vive la marginalità della funzione poetica nella società contemporanea?»; [R. Luperini, *L'ultimo «romanzo», ovvero il viaggio dell'anguilla*, in op. cit., p. 115].

<sup>438</sup> FC, p. 40.

In una dichiarazione del 1951 Montale chiarisce il motivo esistenziale profondo da cui nasce la propria poesia. I motivi esterni - il fascismo, la guerra - vi hanno certamente influito, ma il senso di una lacerazione, di un isolamento, di una estraneità al mondo erano precedenti. Insomma, la ragione esistenziale è stata decisiva: «L'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quello avvenimento storico. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza, e volontà, di non scambiare l'essenziale col transitorio. Non sono stato indifferente a quanto è accaduto negli ultimi trent'anni; ma non posso dire che se i fatti fossero stati diversi anche la mia poesia avrebbe avuto un volto totalmente diverso. [...] Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva che essere *quella* disarmonia. Non nego che il fascismo dapprima, la guerra più tardi, e la guerra civile più tardi ancora mi abbiano reso infelice; tuttavia esistevano in me ragioni di infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni. Ritengo che si tratti di un inadattamento, di un *maladjustment* psicologico e morale che è proprio a tutte le nature a sfondo introspettivo, cioè a tutte le nature poetiche». [E. Montale, *Confessioni di scrittori. Interviste con se stessi*, in *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, p. 570].

conservava in sé ancora una forma comica, nell'universo anglosassone serba una vena profondamente umoristica e genera un sentimento compassionevole<sup>439</sup>.

Il coacervo di sentimenti è reso sulla pagina attraverso una parabola crescente che comprende anche una serie di riferimenti letterari (da Carlyle a Shelley) e che ha il suo culmine nella ripresa di un verso leopardiano della *Ginestra*<sup>440</sup>:

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>441</sup>.

Sulla possibilità che un tale modello umano possa sopravvivere l'autore si esprime nella conclusione al brano:

Non so fino a che punto questo dandismo umanistico – che fu anche di Ugo Foscolo e di Hermann Melville, non inglesi – potrà resistere alla scossa che investe la Gran Bretagna. Quanto ne sopravvive è pietà dell'uomo verso se stesso, autoironia, gusto di distinguersi dalla massa amorfa, desiderio di dare uno stile alla vita. E tanto basta perché in Inghilterra chi ama l'Europa e il suo retaggio culturale si trovi perfettamente a casa sua<sup>442</sup>.

Il concetto e la fenomenologia dello snobismo sono ripresi da Montale nella prosa *Da Saint-Moritz* (1949)<sup>443</sup>, con un significativo ampliamento del raggio tematico che finisce per comprendere un modello intellettuale ormai in estinzione:

---

<sup>439</sup> Commenta Scaffai nell'introduzione al brano: «Gli esiti umoristici di un Fuchs o di un *Signore inglese* sono dovuti all'inadeguatezza rispetto a un modello difficilmente imitabile perché intimamente contraddittorio e veramente attuabile solo all'interno della civiltà anglosassone». [PN, p. 244].

<sup>440</sup> «Dipinte in queste rive / son dell'umana gente / le magnifiche sorti e progressive.» [La *ginestra* o il fiore del deserto, vv. 49-51]. La lirica fu composta nel 1836 presso Torre del Greco, in una villa alle falde del Vesuvio. I versi citati concludono la prima strofe del componimento con una punta di scetticismo e ironica amarezza: il paesaggio desolato e lo scenario distruttivo causato dalle ceneri del Vesuvio («sterminator Vesevo», v. 3) si contrappongono violentemente alle sorti splendide e in continua evoluzione dell'umanità, smentendo l'esaltazione dell'uomo che crede di essere creatura cara alla natura (A queste piagge / venga colui che d'esaltar con lode / il nostro stato ha in uso, e vegga quanto / è il gener nostro in cura / all'amante natura, vv. 37-41). L'ultimo verso è in corsivo perché si tratta di una citazione dagli *Inni sacri* di Terenzio Mamiani (1832), cugino di Leopardi, che in questo modo commentava questo verso in una nota al canto: «Parole di un moderno al quale è dovuta tutta la loro eleganza».

<sup>441</sup> FC, p. 40.

<sup>442</sup> Ivi, pp. 40-41.

<sup>443</sup> Ci informa Scaffai che il titolo originario con cui comparve sul «Corriere della Sera» era *Non i pazzi ma i ricchi scarseggiano a Saint-Moritz*; l'articolo era poi suddiviso al suo interno in due sequenze intitolate *I. Malinconici camerieri* e *II. Paradiso condannato*. La «serie svizzera» in *Fuori di casa* comprende, oltre a *Da Saint-Moritz*, *Sportivo inglese*, *Risvegliato da dieci angeli* e *La contessa di Sarre*. È ancora Scaffai a darci notizia che «La stesura di tre delle quattro prose (fa eccezione *Sportivo inglese*, del '53) e l'intensificarsi dell'interesse di Montale per la Svizzera risalgono, significativamente, al periodo compreso tra i due viaggi a Ginevra compiuti dal poeta nel settembre del '48 e nel settembre del '49, in occasione degli Incontri Internazionali - «Rencontres Internationales» - sull'Arte contemporanea tenuti a Ginevra [...]». [PN, p. 265].

Siamo qui in una delle capitali di un regno che sta tramontando: un regno che ha avuto i suoi dignitari in alto e in basso, in Nietzsche e in Segantini non meno che nei personaggi cari alla Serao e a Luciano Zuccoli<sup>444</sup>.

L'autore esemplifica il suo punto di vista attraverso i nomi di celebri personaggi che soggiornarono o scelsero di vivere nell'Engandina quali esponenti di una cultura che sta volgendo verso la sua fine. Saint-Moritz rappresenta infatti lo scenario ideale in cui ambientare l'inesorabile declino della figura del dandy intellettuale poiché sceglierla come luogo di permanenza, per un periodo più o meno transitorio, implicava una scelta esistenziale da parte di uomini dotati di una ricchezza non solo materiale, ma interiore, come spiega poco più avanti:

Il guaio è che dietro il mondo che frequentava Saint-Moritz c'era appunto una concezione della vita, una *Weltanschauung* (riflesso senza dubbio di una situazione economica), che oggi sta scomparendo; e ormai questo impareggiabile borgo engandinese, se non manca di clienti occasionali, viene a mancare dei suoi clienti più tipici e più naturali: coloro per i quali l'Engandina era soprattutto un fatto spirituale<sup>445</sup>.

Passa dunque a descrivere la situazione attuale, per cui Saint-Moritz potrà ancora essere ancora la meta prescelta da persone abbienti, ma prive di alcuno spessore culturale: «uomini di cinquanta, di sessanta anni, che passano il resto della giornata tra un *cocktail* e un altro, stringendo mani, ripetendo meccanicamente *how do you do*, uomini incartapecoriti [...]», uomini, insomma, che scelgono Saint-Moritz in virtù di un piacere puramente mondano.

C'è ancora tuttavia una cerchia ristretta di persone cui la cittadina sarà in grado di offrire ospitalità:

L'aria dell'Engandina: quest'aria secca, elettrica, eccitante, sottile, che favorisce la pazzia [...]. Se il mondo dei grandi snob è destinato a una progressiva liquidazione, quello dei pazzi, meno controllabile, meno ridicibile a una classe sociale, resterà pur sempre un mondo di fedeli all'Engandina. Non è un mondo di ricchi o non sempre è tale: è piuttosto uno stato, una condizione provvisoria che chiunque può attraversare<sup>446</sup>.

L'ultima parte del brano, che Montale aveva significativamente intitolato *Paradiso condannato* per la pubblicazione su giornale (formula che riprenderà poi all'interno del brano stesso, definendo Saint-Moritz un «paradiso asettico [che] ha in sé la sua condanna ed è destinato a sparire»<sup>447</sup>),

---

<sup>444</sup> FC, p. 77.

<sup>445</sup> Ivi, pp. 77-78.

<sup>446</sup> Ivi, pp. 79-80.

<sup>447</sup> Sulla «salute morale» degli svizzeri e, in generale, sul progressivo declino di quel paese Montale aveva già espresso i suoi timori nello scritto *Qualcosa avvelena il benessere svizzero* (1947): «In mezzo al disordine e alle miserie di un'Europa ancor lontana dall'aver ritrovato l'equilibrio e la pace, la prosperità elvetica splende davvero come un faro. A parte il travaglio intimo di un Paese di essenza supernazionale, che sente salir per li rami le sofferenze dei

registra un cambiamento tonale che volge verso il nostalgico e finisce per comprendere non solo la Svizzera, ma uno scenario ben più ampio:

Ma dov'è il paese in cui questa maledizione non incomba sempre più? In quale punto dell'orizzonte vediamo profilarsi ragioni di vita che siano veramente sottratte a questa condanna? Passeranno certo molti anni prima che la Svizzera sia svuotata delle ragioni che ne fanno un paese inimitabile ma prezioso; passeranno molti anni prima che certe forme della cultura di qui, pur lontane da noi, finiscano di insegnarci qualcosa<sup>448</sup>.

Come anticipato, *Sportivo inglese* è una prosa del '53 che Montale include nella *Farfalla di Dinard* sin dalla prima edizione, anche se in forma più ridotta rispetto a quella che leggiamo in *Fuori di casa*<sup>449</sup>. La prosa dunque fuoriesce dai limiti cronologici della cosiddetta «serie svizzera» (che comprende racconti composti tra il '48 e il '49), ma condivide con essa tematica e ambientazione. Rispetto al racconto che abbiamo potuto leggere in *FD*, *Sportivo inglese* premette al nucleo centrale della narrazione un'ampia sequenza introduttiva e comprende nella sezione finale una conclusione leggermente diversa<sup>450</sup>.

Montale delinea fin dall'inizio lo stereotipo del turista frequentatore della Svizzera da cui presto prende le distanze, affermando di non identificarsi in questa «rispettabile ed elegante classe di noiosi annoiati»: rispettabilità ed eleganza non sono sufficienti, il decoro vero per Montale è un'altra cosa ed è sempre e solo morale<sup>451</sup>. Al di là del ritratto del «falso inglese» di cui ho già avuto modo di parlare nell'analisi della *Farfalla*, in questa versione ampliata del brano il narratore racconta di aver subito l'attacco da parte di «un pingue e ricco signore» incontrato più volte a

---

suoi diversi ceppi originari, vi è un disagio propriamente svizzero di cui perspicaci osservatori locali credono di poter rintracciare le cause in tutta una serie di squilibri e disfunzioni dell'organismo economico, sociale ed amministrativo. Questo disagio [...], si traduce in un diffuso senso della precarietà e del carattere fondamentalmente malsano dell'attuale euforia economica e in una vaga, ma profonda inquietudine per un avvenire nel quale la struttura stessa dello Stato e la salute morale del popolo svizzero potrebbero risentirsi gravemente di ineguaglianze e anomalie troppo evidenti per non viziare un benessere già per se stesso sproporzionato alle condizioni generali della famiglia umana nell'ora presente. [...]; [SM, pp. 700-701].

<sup>448</sup> FC, p. 81.

<sup>449</sup> «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.» [Cfr. F. Sielo, op. cit., p. 58].

<sup>450</sup> «Si tratta, evidentemente, del testo originale dal quale il poeta, al momento di strutturare il precedente libro, aveva estratto solo il corpo centrale e solo il ritratto del «signore inglese», e non la parte introduttiva sul «pingue e ricco signore» che polemizza indirettamente col poeta in trattoria, e compare in questa versione»; [M. Forti, op. cit., pp. XV-XVI].

<sup>451</sup> «In Italia non esiste, quasi, forse non esisterà mai, una letteratura civile, colta e popolare insieme; questa manca come e perché manca una società mediana, un abito, un giro di consuetudini non volgari: come dire un diffuso benessere e comfort intellettuale senza cime ma senza vaste bassure. Si dovrà dunque lavorare in solitudine, e per pochi...»; [E. Montale, *Stile e tradizione*, in *Auto da fé*, op. cit., p. 8]. Il valore morale cui Montale allude è quello del «dilettante di grande classe» [Ivi, p. 10].

Milano sulle considerazioni esposte dall'autore stesso in un articolo sulla Svizzera (quelle lette in *Da Saint-Moritz*, probabilmente):

«Eh se i giornali mandassero in giro gente meglio qualificata... Abbiamo molto da imparare dalla Svizzera anche se certi scriteriati...»<sup>452</sup>

Il pingue signore rientra a pieno titolo in quello stereotipo di cui si è discusso, il frequentatore di alberghi di lusso che si improvvisa sportivo in Svizzera apprezzandone gli aspetti più superficiali e meno degni di attenzione e ignorando, al contrario, la dimensione culturale e storica che questo paese conserva. Il commento dell'autore non tarda ad arrivare:

Questo panciuto individuo che della libera Elvezia ignora probabilmente tutto (da Rousseau a Jung, da Calvino a Karl Barth) è convinto che io abbia voluto assassinare la nobile nazione ch'egli considera (con inconsapevole ingiuria) come una seconda patria<sup>453</sup>.

Anche se la versione ampliata di *Sportivo inglese* che leggiamo in *FC* dà maggior conto dell'attenzione giornalistica e l'assetto narrativo del brano ne risulta più debole, è ancora preponderante uno dei motivi centrali della raccolta e della condizione dell'uomo Montale, quel desiderio latente di identificarsi col "signore inglese" di cui si prende gioco<sup>454</sup>:

Per parte nostra preferiamo, forse, questo doppio ritratto più mosso e ricco di umori polemici, a quello unico di *Farfalla di Dinard*, sia pure di una composizione più equilibrata fino a toccare la perfezione. Quello che nell'altra versione poteva tuttavia apparire di una misura così assoluta da apparir manieristico, qui trova un contrappasso di umori che gli dà più sangue, lasciando comunque salva la mirabile invenzione del personaggio con cui meglio il poeta si identifica, e costituisce senz'altro un modello del suo più esilarante e charlottiano grottesco [...]<sup>455</sup>.

### 2.3 *L'uomo meccanico*

Di pari passo al motivo del dandismo, torna in modo più esplicito e polemico rispetto a *FD* - in cui il filtro narrativo era certamente più spesso - la denuncia verso «la civiltà dell'uomo meccanico», che secondo l'autore si manifesta nell'isola britannica in maniera più crudele che altrove [sottolineato mio]:

---

<sup>452</sup> *FC*, p. 84.

<sup>453</sup> *Ibidem*.

<sup>454</sup> «Per quanto paradossale, il ruolo del «falso inglese» corrisponde, nell'ottica del narratore, a una condizione felice che permette di apprezzare indisturbati gli agi di una società e di una cultura evolute. In questo senso, il travestimento offre uno status specularmente affine a quello di «straniero in patria» cui Montale aspirava [...]»; [*PN*, p. 476, n. 15].

<sup>455</sup> M. Forti, Introduzione, p. XVI.

Il traffico è inteso dovunque, senza che sia raggiunto il frastuono di Milano o di Roma. Ma 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 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>456</sup>

Nonostante il pericolo non sia percepito come imminente, Montale premonisce con tono apocalittico quale potrà essere lo scenario futuro in Inghilterra, paese in cui la sorte umana è più a repentaglio dato l'alto tasso di industrializzazione e progresso della tecnica.

Allo stesso campo di riflessione è da ricondurre *I primi anni della TV* (1948), in cui vengono messe in evidenza le contraddizioni e i paradossi di una società schiacciata dal peso di una farraginosa burocrazia («Anche se oppressa dalle macchine e sommersa dalla crescente ondata dello spirito burocratico, l'Inghilterra resta per lo straniero la roccaforte del vero liberalismo; e liberalismo vuol dire anzitutto garanzia della libertà individuale»<sup>457</sup>). Il tono dell'affermazione è caratterizzato dalla solita vena ironica di Montale, alludendo poco oltre a un'«invenzione» che è invece l'esatta negazione di quella libertà, quella «macchina in agguato» che è appunto la TV:

Pongo il problema senza cercare di risolverlo; non senza un certo rammarico nel constatare che il maggiore attentato a una delle più grandi libertà individuali (la libertà *di non sapere e non vedere*) abbia trovato qui in Inghilterra, fin dal 1936, la sua più moderna e razionale organizzazione<sup>458</sup>.

Quella che l'autore compie è una previsione sui futuri rischi che l'apparecchio televisivo può apportare nella vita individuale, prefigurando una vera e propria minaccia alla libertà personale. Il tema è tuttavia presentato con la solita ironica leggerezza:

Nella fase attuale non c'è nulla di più discreto dell'uso che si fa qui di questo strumento indiscreto<sup>459</sup>.

Mentre nella conclusione si legge:

---

<sup>456</sup> Ivi, p. 38.

<sup>457</sup> Ivi, p. 42.

<sup>458</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>459</sup> Ivi, p. 44.

Introdotta nelle case, in tutte le case, lo spettacolo televisivo sarà fonte di gioie e di guai senza precedenti. [...] E nuove distrazioni, e anche distruzioni, sono già prevedibili da chi le ha sperimentate. Ma non anticipiamo, perché di esse darò notizie un'altra volta<sup>460</sup>.

L'Inghilterra offre a Montale una notevole varietà di spunti realistici alla luce di quel primato avanguardista che la caratterizza. Essa diviene allora un «oggetto di rappresentazione privilegiato e uno specchio sottilmente inquietante»<sup>461</sup> di cui l'autore si serve per evidenziare con dichiarazioni via via più aperte una netta presa di distanza dalla «civiltà dell'uomo meccanico»: nell'inarrestabile corsa al progresso il paese inglese rappresenta infatti un modello esemplare<sup>462</sup>. Sul motivo, tra i principali di questa seconda sezione di *Fuori di casa*, Montale riesce in ogni caso a costruire una prosa vivace entro i limiti del reportage giornalistico, in cui allo spirito polemico si affianca una marcata ironia<sup>463</sup>. Si veda *Grilli folletti e vampiri* per rendersene conto, una delle prose più accattivanti in tal senso di questa «serie inglese»: «Finora il sogno di Leonardo è meglio realizzato dai piccoli apparecchi da turismo e dalla grande *Colomba (The Dove)* [...]»<sup>464</sup>. Le immagini degli aeroplani che si alzano in volo si susseguono nel brano e sono rese metaforicamente come creature alate ai limiti del verosimile:

Nei pressi del prato c'erano anche alcuni contadini che non dimostrarono alcuna sorpresa quando, alle undici e cinquantanove, un grosso grillo verdastro si profilò all'orizzonte, giunse sulle nostre teste, scese a perpendicolo sul punto fissato e vi si arrestò di colpo come se una mano sicura ve lo avesse deposto.

[...]

Purtroppo la mia visita di osservatore non si è limitata a conoscere apparecchi che possano beneficiare l'uomo e renderlo infine pacifico padrone dei mostri meccanici da lui scatenati. Non solo verdi cavallette ho veduto, non solo bianche e mistiche colombe destinate a stringere vincoli di fraternità tra i popoli più lontani. [...] Dopo aver assistito alle evoluzioni di un vampiro caudato, agghiacciante nel volo ma ancora normale nel

---

<sup>460</sup> Ivi, p. 46.

<sup>461</sup> A. Nozzoli, op. cit., p. 103.

<sup>462</sup> «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»; [*Ibidem*].

<sup>463</sup> Commenta Taffon: «L'ironia montaliana in *F.C.* ha come suo bersaglio preferito ambienti e comportamenti dove si evidenziano, pur nel conservatorismo di certe tradizioni, quei fenomeni culturali del dopoguerra, quelle novità tecnologiche che segnano nuovi modelli di sviluppo sociale, quella voglia di fare, di costruire e ricostruire, che investe istituzioni e persone, gente comune ed intellettuali, figure impegnate e personaggi defilati e scettici»; [G. Taffon, op. cit., p. 200].

<sup>464</sup> *FC*, pp. 32-33. La British European Airways aveva invitato alcuni giornalisti italiani ad assistere alla «distribuzione della posta fatta regolarmente da un elicottero in una catena di paesi del Norfolk» [*PR*, p. 259]. Si rileggano anche i seguenti versi: «Una colomba bianca m'ha disceso / fra stele, sotto cuspidi dove il cielo s'annida», [*Lasciando un 'Dove'*, vv. 1-2, *BU*], per cui afferma giustamente M. Romolini «L'evento che entra in tralice nella lirica è riportato più distesamente nella prosa *Grilli folletti e vampiri*»; [M. Romolini, op. cit., p. 183].

disegno, ecco in aria i tipi «D. H. 108» senza coda e ad ali raggrinzate, con motori *Goblin* (folletto)<sup>465</sup>.

Allo stesso filone tematico si riconduce una prosa del 1950 appartenente alla quinta parte della raccolta, *Andati e tornati in novanta ore*<sup>466</sup>, che si apre con un'immagine zoomorfa del mezzo aereo analoga a quelle sinora citate:

Quando le cose mirabili sono portate alla loro ultima perfezione cessano di essere meravigliose. Quarant'anni fa la saltellante cavalletta di Delagrang, che riusciva sì e no a spiccarsi da terra per qualche metro, rendeva ridicola l'invocazione di Vincenzo Monti al signore di Montgolfier [...]<sup>467</sup>.

L'autore racconta del viaggio intrapreso con un gruppo di «uomini politici, uomini d'affari, diplomatici, signore e giornalisti» con un volo andata e ritorno Roma-New York di una società italiana (la «LAI») durato, appunto, novanta ore<sup>468</sup>. Ne racconta la «convivenza» all'interno del mezzo di trasporto, poiché quella che si è consumata all'interno del «Douglas DC 6» rappresenta un'esperienza così straordinaria da rimanere impressa «nella memoria come un film». Proprio come in un film, le immagini si susseguono offrendo una sintesi esaustiva dell'esperienza vissuta in volo e una descrizione sommaria dei personaggi incontrati. La descrizione dell'esperienza vissuta in volo avviene però solo dopo aver lasciato spazio a una riflessione preliminare sul concetto della «velocità» che, secondo l'autore, finisce per divorare non solo il tempo, ma anche la stessa figura antropologica e le sue coordinate spazio-temporali:

Quando l'orologio non serve più perché l'ora è sempre diversa; quando il ritmo dei giorni e delle notti (e dei pasti e del sonno e di tutte le funzioni organiche dell'uomo) è profondamente sconvolto e alterato; 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>469</sup>.

La velocità incarnata dal mezzo aereo permette sì di percorrere ampie distanze in breve tempo, ma è un «viaggio dentro l'altro viaggio» nella misura in cui si consuma esclusivamente all'interno del mezzo stesso, senza alcuna possibilità di godere del paesaggio e degli aspetti naturali che si

---

<sup>465</sup> FC, pp. 32-33.

<sup>466</sup> La prosa comparve sul «Corriere della Sera» col titolo *Andati e tornati in 90 ore con un piccolo trionfo alla City Hall*.

<sup>467</sup> FC, p. 103.

<sup>468</sup> Nel luglio del 1950 l'autore «si reca in volo a New York per l'inaugurazione della linea Roma – New York – Roma, rimanendo nella città americana quarantotto ore»; [TP, *Cronologia*, p. LXXV].

<sup>469</sup> FC, p. 104.

attraversano; lo spazio viene inghiottito dalla rapidità con cui è percorso<sup>470</sup>. Una simile e inarrestabile rapidità imporrebbe allora altri tipi di mutazioni, un nuovo modello umano che abbia dentro di sé un sistema di riferimento lontano dai vecchi concetti di tempo e spazio, che appaiono oramai inadeguati.

Il risvolto che Montale scorge nella rivoluzione antropologica che la nuova civiltà porterebbe con sé è una progressiva crescita sociale della donna; l'Inghilterra è ancora il punto di partenza per formulare questa tesi. Come osserva giustamente Sielo:

L'immaginazione creativa tanto del Montale prosatore quanto del Montale poeta è assiduamente impegnata da temi che trovano la loro origine in qualche aspetto culturale o letterario (anche minimo) dell'Inghilterra, cosicché il mondo angloamericano si trova ad essere spesso un campo di studio privilegiato ed insieme un terreno fertile di immagini e spunti narrativi o lirici<sup>471</sup>.

La tesi montaliana trova una sua prosecuzione in *Dove le donne sono importanti* (1950), che segue nella raccolta *Andati e tornati in novanta ore* reiterando il motivo aviatorio, da cui il racconto prende avvio:

Il volo conserva caratteri mitici e, siccome volare in molti oggi non è possibile, il mito si ramifica e attecchisce a terra. 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<sup>472</sup>.

È uno scenario quasi apocalittico quello che l'autore prefigura, immaginando un nuovo assetto socioprofessionale dove l'immagine della donna è ridotta a mera funzione burocratica:

S'intende che la volante ape-regina dovrebbe essere sostituita di tempo in tempo e che i progressi tecnici del volo dovrebbero essere continui. L'umanità avrebbe finalmente un centro e una religione e gli svantaggi della meccanizzazione universale sarebbero ridotti, dato che il lavoro risulterebbe suddiviso e la vita umana avrebbe carattere assai più sedentario. Un mondo di laboratori e di *hangars*, con una dea specializzata prodotta da falansteri femminili *ad hoc*<sup>473</sup>.

---

<sup>470</sup> La riflessione era già stata espressa in uno scritto del '48 dal titolo *L'Italia non può far sua la filosofia dell'UNESCO*: «Si è detto e scritto spesso – e l'ho detto anch'io – che i viaggi aerei impiccioliscono il mondo e rendono pressoché infruttuose quelle esperienze, quelle scoperte d'altri Paesi e di altri cieli che nei secoli scorsi potevano veramente trasformare e capovolgere una vita. [...] Non si è ristretto il mondo, oggi; si sono moltiplicati i mezzi d'accesso al suo possesso; ma ancora non si è trovato il mezzo per accelerare le vie della comprensione, che restano spirituali e non meccaniche»; [SM, t. I, pp. 772-773].

<sup>471</sup> F. Sielo, *Montale anglista*, p. 11.

<sup>472</sup> FC, p. 110. Cfr. *Falsetto*: «Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra» [vv. 50-51, OS].

<sup>473</sup> *Ibidem*.

Montale parte da una dichiarazione fortemente assertiva («nei paesi dove la vita meccanica è più forte l'importanza sociale della donna aumenta»), cui fa seguire argomentazioni a supporto della sua tesi, esemplificando con brevi episodi vissuti non solo in Inghilterra, ma anche a New York. Il progresso meccanico comporterebbe un nuovo assetto sociale poiché sarebbe l'indole stessa della donna a cambiare, divenendo «maggiore l'aggressività femminile non verso l'uomo ma verso la vita».

Per confermare le sue dichiarazioni, l'autore racconta di aver incontrato a New York due italiani sposati con donne americane, donne «indipendenti» in grado di esercitare un forte ascendente sui loro uomini<sup>474</sup>. Ancor più incisivo è però l'esempio di italiane del tutto «americanizzate», che in Italia dimostravano una totale mediocrità mentre in America incarnano un modello femminile del tutto sorprendente:

A Nuova York ho incontrato anche due donne italiane che hanno sposato due americani. In Italia non avevo mai notato in esse alcun carattere particolarmente interessante: due donne di mezza età, di mezza cultura, di mezza tacca, di media avvenenza fisica... A Nuova York mi sono trovato dinanzi a due fulmini di guerra<sup>475</sup>.

La descrizione procede con una sfilza di stereotipi tipicamente legati all'immaginario anglo-americano, dallo sfrecciare su grandi macchine incuranti del codice della strada al loro intendersi di *business*. Sotto la superficie di un'ironica leggerezza si intravede tuttavia un malcelato sentimento di preoccupazione nascere nell'autore<sup>476</sup>, che chiude il racconto con una nota di rassegnata amarezza: «Per il momento, l'avvenire della Velocità è nelle loro mani».

Il motivo della donna italiana «importata» nei paesi anglo-americani si ritrova anche in *Due irresistibili* (1948), dove l'autore pone a confronto due modelli femminili incontrati in Inghilterra: «Due esemplari basteranno: li ho scelti perché mi hanno lasciato perplesso, come di fronte a un segreto di cui non si possiede la chiave. E nella vita non sono le cose facili quelle che si ricordano di più»<sup>477</sup>.

---

<sup>474</sup> «A Nuova York ho incontrato due amici italiani sposati a donne americane; ho provato a trattenerli a pranzo con me, ma la risposta è stata identica: «Grazie, non è possibile, sono sposato». (Nei loro occhi brillava un'involontaria preoccupazione.) [...] I mariti americani (o meglio i mariti di donne americane) hanno spesso qualcosa di femminile; sono felici, ma anche impauriti.» [FC, p. 111].

<sup>475</sup> Ivi, p. 112.

<sup>476</sup> Osserva Sielo: «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». [F. Sielo, op. cit., p. 109].

<sup>477</sup> FC, p. 25. È questo un esempio, secondo Mengaldo, di come «certi elementi tonali ricorrenti in FC si collochino all'intersezione tra l'emergenza di forme mentali e impulsi psicologici-umoralistici tipici di Montale e una determinata nozione di stile prosastico medio e razionalmente controllato. [...] è il caso, più in genere, dei frequenti incisi e clausole gnomico-riflessivi, molti dei quali entrano di diritto nel miglior repertorio montaliano [...]»; [P. V. Mengaldo, op. cit., p. 333, n. 16].

La signora Fulgenzia Horwill è la moglie di un giovane studente inglese (che, nonostante l'età, «ha una barbetta già grigia, gli occhi anche più grigi»); dipinta da altri studenti come una donna *charming*, il nostro autore finirà per rimanerne deluso:

È una donna di piccolissima statura e trovandosi in uno stato di avanzata gravidanza sembrava un vecchio affresco raffigurante l'immortale fecondità della Chiesa piuttosto che una distinta signora italiana. La signora Horwill ha i capelli tirati, gialli e lisci, gli occhi altrettanto gialli<sup>478</sup>.

Ben diverso l'incontro con un'altra donna italiana:

[...] Antonia Bright attira l'attenzione per un complesso non comune di virtù interne ed esterne. È alta e sottile e i suoi occhi di miope, sempre un po' socchiusi, incutono un grande rispetto. Il naso garbatamente adunco e affilato non spiove in basso e non rassomiglia per nulla a un becco, anzi aumenta la sua naturale distinzione<sup>479</sup>.

Oltre all'insolita eleganza della signora Bright, a colpire è il trattamento riservato a lei e ai suoi commensali nei pubblici locali, motivo che dà a Montale lo spunto per aprire una parentesi sulle abitudini culinarie inglesi messe a punto nei ristoranti, che attivano un costante confronto col cibo italiano. Si è però esenti dal ricevere cattive sorprese se si è in compagnia della signora Bright:

Ebbene, nulla di simile può accadervi se siete tenuti al guinzaglio dalla signora Bright. [...] L'insolito trattamento viene dall'influsso medianico di lei, che rende impossibile un'accoglienza diversa; da quel suo sorriso di esportazione, non timido, non impacciato, non sfrontato, non respingente che in Italia è raro e che in Inghilterra è sconosciuto<sup>480</sup>.

Lo stesso motivo viene ripreso quindi nel racconto *Metamorfosi di Katia* (1948), una donna ebrea conosciuta a Milano e ricordata come «un cadavere vivente, una povera piccola donna che viveva di espedienti» ma che, come suggerisce il titolo, conosce una sorprendente trasformazione una volta trasferita a Londra:

L'ho riveduta a un ricevimento al Brown Hotel, quasi elegante, severa nel portamento, arricchita di una bella zazzera di capelli color volpe azzurra e di un paio di grosse lenti da tartaruga. La risorta Katia occupa un posto di responsabilità in non so quale laboratorio dove si fanno esperienze sulle vitamine<sup>481</sup>.

---

<sup>478</sup> FC, p. 27.

<sup>479</sup> Ivi, p. 28.

<sup>480</sup> Ivi, pp. 29-30.

<sup>481</sup> Ivi, p. 48.

L'episodio è introdotto dalla solita premessa riguardante lo stile di vita londinese e che questa volta riguarda lo stato di discrezione in cui vivono gli inglesi, che segna un'ulteriore distanza rispetto al modello italiano<sup>482</sup>:

Londra è la città ideale per chi vuole sparire (se ha i mezzi per farlo)<sup>483</sup>. E come ho obiettivamente registrato il senso di disagio e di mal di mare che dà quest'immenso accentramento di uomini e di macchine, regolato oggi da un'inflexibile ma forse necessaria impalcatura burocratica, così debbo rendere omaggio alla *privacy* della vita inglese, alle sue illimitate capacità di segretezza<sup>484</sup>.

#### 2.4 Ironia gourmet

Tornando a *Due irresistibili*, non può passare inosservato lo spazio riservato al motivo culinario, la cui dovizia di particolari conserva una certa aria di famiglia con alcune prose di *Farfalla di Dinard*<sup>485</sup>. Dalla simpatia riservata a Mrs. Bright nasce lo spunto per soffermarsi sui vari piatti inglesi; si legga ad esempio il seguente passo:

Il pranzo inglese a tipo unico, da cinque scellini – l'unico ammesso dalle rigide disposizioni vigenti sull'Isola – comprende quattro cucchiariate, né più né meno, di brodo di dadi, una pietanza e un *dessert*, per lo più un dolce fatto di surrogati. [...] «in questi dolci non c'è né latte, né zucchero, né uova, né vera farina...». Si tratta per lo più di piccole torri cilindriche gelatinose, tremule ad ogni scossa di auto o di camion quando sono esposte nelle vetrine con la scritta: *delicious food*. Il cliente ha diritto di sostituire a uno di questi tre piatti due fette di pane con qualche plumbeo truciolo di «burro nazionale» (c'intendiamo...) <sup>486</sup>.

Il sarcasmo, sinora sottile, diviene ora più irriverente verso le abitudini tutt'altro che apprezzabili del *food* inglese:

---

<sup>482</sup> Non a caso Montale usa l'espressione «noi latini» in *Sbarco in Inghilterra* come marcatore di distanza con la cultura inglese.

<sup>483</sup> Altro grande valore montaliano, quello della “sparizione”, presente nella scrittura del giovane poeta ligure fin dal *Quaderno genovese*: «Sono certo che tanto il mio nome, quanto la mia opera precipiteranno nell'oblio più assoluto. [...] Non mi dispiace affondar nell'ignoto; solo l'ignoto è grande e fecondo e vero; solo esso è tragico e umano»; [*SMA*, p. 1337]. Il tema si lega indissolubilmente ad altri quali l'esclusione e il varco; osserva giustamente Fabrizi: «Già dagli *Ossi di seppia* conosciamo il tema claustrofobico del poeta che anela a sfuggire alle catene di una concezione deterministica del reale, che cerca una maglia rotta nella rete che ci stringe, che sente la vita come un andare lungo una muraglia invalicabile che ci vieta di gettare uno sguardo oltre la nostra limitata esperienza sensibile, oltre la trita quotidianità. Ma ci sono momenti, attimi, in cui questo è possibile, in cui è lecito sperare in una possibilità di salvezza, e attingere una dimensione superiore e datrice di felicità»; [A. Fabrizi, op. cit., p. 184]. Per gli *Ossi* confronta *Portami il girasole ch'io lo trapianti*: «Svanire / è dunque la ventura delle venture»; [*OS*, vv. 7 – 8].

<sup>484</sup> *FC*, p. 47.

<sup>485</sup> Anche se, nota giustamente Taffon, «qui in *F.C.* il ruolo di *gourmet*, rispetto a *F.D.*, è come mortificato; non più lunghe liste di vini e pietanze, non più, di conseguenza, il giuoco linguistico di per se stesso fonte di estetico piacere, ma, al contrario, parodia e ironia; il piacere della tavola si rovescia sovente in nauseato distacco». [G. Taffon, op. cit., p. 200]. Si legga infatti, ad esempio, *La casa di Flaubert*: «Non ho avuto il coraggio di affrontare la ben nota *sole dieppoise* temendo che anche qui si tratti di un pesce disgelato da una lunga pietrificazione», [*FC*, p. 194].

<sup>486</sup> *FC*, pp. 28-29.

Ma il momento più insidioso è la scelta del piatto forte, del capitello centrale. Nei ristoranti ben forniti la lista permette di esitare tra *fish*, *fowl* e qualche altra squisitezza, come la *moussaka*. Il *fish* è merluzzo scondito, ossia baccalà; il *fowl* si riduce in pratica a un pezzetto d'osso di volatile con un po' di pelle sopra, ma non ricorda affatto i polli alla diavola del Valdarno; e quanto alla *moussaka*, attenzione! È la *callida iunctura* di due pastette di color diverso, giallo e bianco: polvere d'uovo e polvere di patata, tutt'e due stemperate nell'acqua, con l'aggiunta di qualche *sprout*, o cavolino di Brusselle, semicrudo, e rare listarelle di trippa emergenti dall'ingrata miscela<sup>487</sup>.

L'enfasi derisoria serve all'autore per contrapporre, invece, i piatti dal sapore più sofisticato che è possibile assaporare, anche in Inghilterra, se si è in compagnia della signora Bright; poco oltre si legge infatti: «Con lei, semplicemente, il *fowl* si veste di carne, il merluzzo prende un illusorio sapore di pesce fresco e la gelatina indietreggia e crolla per far luogo a un gingillo più commestibile»<sup>488</sup>.

Anche in queste prose Montale riesce a ricavare spazi più o meno ampi da dedicare al tema gastronomico, che sovente risultano essere tra i momenti più ironici e parodici del libro; se passiamo alla serie «siriano-libanese» infatti, nel racconto *Sulla strada di Damasco* (1949)<sup>489</sup>, ritroveremo lo stesso motivo con un notevole incremento di particolari:

Ognuno offriva a turno, di settimana in settimana, una pietanza cucinata con le proprie mani; [...] Il signor Matoufli (il nostro ospite) era impegnato in una dura partita perché la domenica precedente un gallo cedrone in salmì, stracotto e convenientemente imputritito, non troppo asciutto, anzi annegato in una certa bagnetta densa e pure *coulante*, fatta d'olio di girasole e di olive pestate, era riuscito a distanziare di gran lunga tutti gli altri concorrenti. [...] il mercante aleppino pensava che una polpessa (non un polpo maschio, intendiamoci) dalle lunghe gambe, cotta nella stufa a lento fuoco, aspersa di aceto rosso e da ultimo scottata violentemente nel latte di capra, potesse persuadere l'uomo della legge che la grande cucina classica sapeva infischiarci dei volatili rari e degl'intingoli indigesti. Scoperchiò il tegame e ci mostrò il meraviglioso mostro millepiedi, corallino [...]. Poi siamo pregati di passare a certi tavoli dove sono pronti decine di tacchini farciti, mezzi montoni arrosto e un'infinità di antipasti e di dolciumi, tutta roba che sparisce con estrema rapidità sotto gli assalti degli invitati. Poco dopo non restano intatti che i tondi reggicoda, i cosiddetti bocconi del prete, in fondo al nudo carcame dei tacchini spolpati [...]<sup>490</sup>.

Il passo ricorda evidentemente *Il bello viene dopo* e assume una significativa rilevanza nel sistema umoristico messo a punto da Montale nelle sue prose; come nota giustamente Scaffai:

---

<sup>487</sup> FC, p. 29.

<sup>488</sup> *Ibidem*.

<sup>489</sup> Montale compie il suo primo viaggio da inviato in Medioriente nel 1948, anno della terza Conferenza dell'Unesco. Tra il '48 e il '49 scrisse una serie di corrispondenze legate a quell'occasione: oltre a *Sulla strada di Damasco*, *Fuori di casa* comprende nella serie «siriano-libanese» anche *Da Tripoli di Siria*, *Si cerca un "ABC" culturale e Un filosofo in trampoli*. Nel *Secondo Mestiere* si legge invece *L'Italia non può far sua la filosofia dell'UNESCO* [SM, I, pp. 772-775], mentre *La gioia d'essere uno stato nuovo* e *Qualcuno parla a vanvera degli "Unescani"* e *del Libano* sono inclusi tra le *Prose varie di fantasia e d'invenzione* [PR, pp. 777-781 e pp. 785-789].

<sup>490</sup> FC, pp. 68-69, 71.

[...] la semplice austerità di una pietanza che richiama una tradizione (privata nel racconto della *Farfalla*, culturale qui in *Fuori di casa*) è il minimale, ironico correlativo della difficile relazione tra l'individuo e una modernità spaesante, che impone ritmi e costumi non a misura d'uomo<sup>491</sup>.

In altre parole, il motivo gastronomico è uno dei tanti mezzi di cui l'autore si serve per misurare quella distanza, percepita ormai incolmabile, tra un'umanità ancora tradizionale e un'altra che la sta scavalcando con vigore sempre più crescente. È una prosa questa su cui varrà la pena di tornare per evidenziarne altri significativi aspetti.

Anche la «serie francese» di *Fuori di casa* ripropone il motivo culinario nel brano del '53 *Cucina e pittura*:

Di tutte le arti praticate in Francia quella della cucina è la meno mescolata alla vita, la sola, si direbbe, che ha bisogno di professionisti. Nulla è più triste di un invito a pranzo in una famiglia che non disponga né di mezzi né di persone di servizio. Se in casi simili gli invitanti si limitassero a dividere con voi un pezzo di pane e una fetta di prosciutto non ci sarebbe gran male. Ma il fatto è che più spesso le improvvisate *ménagères* ci tengono a farvi onore e vi offrono limacciose terrine di crema, fondute sparse di funghi di grotta, vuote reliquie di frutti di mare, pezzi di montone incrostati di dubbi legumi; il tutto annaffiato di quei vini *d'appellation contrôlée*, bianchi o rossi o rosati, che di «controllato» non hanno più che il nome<sup>492</sup>.

La premessa serve a introdurre un quadro esaustivo dell'arte culinaria francese che, per Montale, vive di una "doppia natura": da un lato ci sono donne lavoratrici che tentano di mantenere alto il nome della tradizione gastronomica senza riuscirci affatto, al punto che la loro finisce per sembrare «la parodia della cucina francese classica e [che] il classicismo non s'improvvisa»; dall'altro *chef* professionisti che, spesso, sono chiamati da quelle stesse donne per ricevere intere portate realizzate alla perfezione:

Monsieur Colombin dispone di tre camionette con le quali invia pranzi bell'e pronti, dagli antipasti fino allo *champagne*, servitori compresi, a chi gli telefona; grazie alle sue fatiche, e a quelle degli innumerevoli Colombin che gli hanno fatto concorrenza, la donna spettinata che vi ha ricevuto su una scala buia (ma con la coda dell'occhio non v'è sfuggito un bambino che brandiva una lunga salsiccia affumicata) può farvi aprire, il giorno dopo, da un cameriere in giacca bianca e offrirvi un pranzo perfettamente classico<sup>493</sup>.

Montale ama mettere in luce il paradosso di chi, senza aver alcun merito, si vanta di una tradizione gastronomica di cui non ha affatto padronanza ed esperienza (disprezzando, inoltre,

---

<sup>491</sup> PN, p. 257.

<sup>492</sup> FC, p. 127.

<sup>493</sup> Ivi, pp. 127-128.

la cucina italiana, trovandola «estremamente modesta e insipida»); quelle persone sono le stesse per cui «*l'entrecôte aux frites* rappresenta il *menu* di tutti i giorni, il pasto più spiccio»<sup>494</sup>.

La seconda sequenza del brano è dedicata all'arte pittorica, evidenziando come nello stesso momento storico anche un altro aspetto peculiare della cultura francese proceda verso una progressiva perdita di originalità e rapporto con la tradizione:

In ogni modo, ripeto che in un paese in cui natura ed arte si confondono come in nessun altro, in un paese in cui anche i grandi cartelloni *réclame* (*Byrrh, Dubonnet...*) sembrano piantati al loro posto da un Utrillo, l'arte culinaria non tiene il passo con la vita, è sopraffatta e vive ormai di ricordi. Non così avviene per la pittura, l'arte di cui la Francia oggi è più gelosa. Si può diffidare del cubismo, del *fauvisme* e di tutti i movimenti degli ultimi quarant'anni ma si deve ammettere che visti di qui i loro prodotti diventano perfettamente naturali, si inseriscono in un clima<sup>495</sup>.

Commenta Forti:

Montale sa creare autentici rapporti storico-culturali (si veda il brano «Cucina e pittura»), tra la decadenza e la massificazione della cucina francese che gli pare indubbia in rapporto all'anteguerra, e l'analogo procedimento di massificazione che è in corso nell'arte e nella pittura francese [...]<sup>496</sup>.

## 2.5 «L'arte è in piena decadenza...»

Dal motivo culinario l'autore prende spunto per avviare, in una sequenza ben più ampia, un parallelismo con la pittura, «l'arte di cui oggi la Francia è più gelosa». Estinta l'ultima grande espressione artistica francese, quella impressionista, cui va il merito di aver scoperto «il *plein air* e la gioia di vivere in una natura che non fosse quella dei quadri da museo», quella stessa gioia «è scomparsa dal mondo». Le manifestazioni artistiche sorte nel Novecento non prediligono più la natura quale contesto spontaneo da cui far nascere la loro arte (con buona pace del Naturalismo); Montale cita dunque l'astrattismo, il surrealismo e il neorealismo, ma anche un'ulteriore classe di pittori che non prende completamente le distanze dalla realtà, ma anzi tende a fissarne la parvenza nell'oggetto artistico [sottolineato mio]:

---

<sup>494</sup> Continua dunque la lista del “menù tipico” dei francesi poco dopo: «Scatole di trippa, di gamberi, di pernice farcita, di lepre in salmì sono affastellate nelle vetrine dei pizzicagnoli e le loro etichette sembrano esser rimaste invariate dai tempi di Courbet; un futuro museo di arti decorative non dovrà trascurarle» [Ivi, p. 128].

<sup>495</sup> Ivi, p. 128.

<sup>496</sup> Ivi, p. XVIII.

Vivendo lontani da quella che una volta era considerata la Natura essi tendono a creare un oggetto (il quadro) in cui un'ombra del mondo esteriore resti imprigionata<sup>497</sup>.

La sezione francese è la più ampia tra quelle che compongono *Fuori di casa* e comprende brani composti tra il marzo e il maggio del 1953. Se l'Inghilterra rappresenta lo scenario ideale in cui collocare le osservazioni circa la velocità del progresso e le trasformazioni antropologiche che questo comporta, la Francia diviene ora il terreno su cui innestare riflessioni legate all'arte, alla letteratura e alla cultura. Afferma Forti:

[...] la Francia è uno dei luoghi tipici della cultura poetica, sociale, letteraria e anche figurativa di Montale, e degli uomini della sua generazione. Questo gruppo di scritti gli dà tutto l'agio di mostrare la conoscenza che ha della Francia e della sua gente, del suo paesaggio, della sua capitale sempre all'incrocio di tutte le reali o supposte novità artistico-culturali e della sua provincia così fortemente radicata nelle proprie abitudini, perfino della sua fauna e della sua cucina<sup>498</sup>.

È per questo che tra le prose di ambientazione inglese e quelle con cornice francese corrono notevoli differenze<sup>499</sup>.

Tra le prose più significative nella rappresentazione dell'uomo di cultura nella Francia moderna, *Scrittori con «situazione»* (1953) mette in luce - con punte di rilevabile sarcasmo - la condizione di quei letterati stranieri che si recano in Francia con la speranza di acquisire una maggior notorietà nei loro paesi d'origine:

La Francia è, com'è noto, il solo paese dove l'uomo di lettere abbia quel che si dice «una situazione». Si deve a questo fatto il potere di calamita che essa esercita su migliaia di scrittori e di artisti non francesi, di meticci culturali venuti a vivere qui con la speranza che nella loro terra nativa un invidioso dica: «X sta a Parigi dove ottiene un grande successo. È lanciatisimo nei *milieux*. Eh sì, a Parigi è un'altra cosa...»<sup>500</sup>.

La condizione di questi scrittori «di importazione» è però tutt'altro che rosea: spesso ignorati dal pubblico, e perfino dagli stessi intellettuali, fanno fatica ad affermarsi anche a causa dello scarso rendimento che può avere una pubblicazione in rivista, ad esempio, o la realizzazione di un'opera teatrale. E non bisogna nemmeno credere che la «situazione» per i letterati francesi sia più facile in virtù della loro origine autoctona: al di là di quei pochi autori che godono ormai di una notorietà consolidata, gli altri devono necessariamente svolgere, per vivere, «un secondo

---

<sup>497</sup> Ivi, p. 129.

<sup>498</sup> Ivi, p. XVII.

<sup>499</sup> Sielo ha dedicato a questo aspetto un articolo dal titolo *Montale: «Ciò che dobbiamo alla Francia»*, in «Critica letteraria», IV, 157, Loffredo editore, Napoli 2012.

<sup>500</sup> FC, p. 133.

mestiere» («in attesa di occasioni o di fortune che non si presentano mai»)<sup>501</sup>. Così, Montale passa a descrivere le modalità con cui avvengono invece le “convocazioni” per quegli scrittori di «situazione» invitati a cerimonie o spettacoli:

Il primo problema che si presenta all’invitato che non sia addirittura l’ospite d’onore è il dubbio: partecipare o non partecipare? Solo un grande personaggio può risolverlo decidendo di non farsi mai vivo in alcuna occasione. Gli altri, i minori, sanno che gli assenti hanno sempre torto e non possono lasciarsi ignorare a lungo<sup>502</sup>.

Il che offre lo spunto per instaurare un confronto con quanto invece accade in Italia:

Da noi può accadere di essere invitati a pranzo da una signora che poi si dimentica bellamente dell’invito (a me è capitato due o tre volte). Sono gli svantaggi delle comunicazioni facili e della vita comoda. A Parigi, dove la vita è scomoda, e l’intera giornata può andar perduta in viaggi e trasbordi, questo fatto è inverosimile<sup>503</sup>.

È però nella seconda parte del brano che l’autore ironizza in maniera ancora più vivace sulla modalità di certi incontri a Parigi. Ricevuto un invito in circostanze poco chiare (“Se una voce di tomba vi dice dall’altra parte del filo telefonico: «Oggi a otto, rue Payenne, non lontano da Saint-Paul, il tassista non ne saprà nulla, andate in Place des Vosges e chiedete a qualcuno, vi attendo alle cinque e mezzo», il dubbio, lo sconforto che vi assalgono non hanno qui nessuna giustificazione”), ci si troverà davanti a un padrone di casa che attende fuori dalla propria abitazione la fine degli incontri predisposti dalla propria moglie:

Mi hanno detto che in una di queste ospitali case il padrone, il marito, attende fuori, passeggiando sul ponte Mirabeau, che gli invitati di sua moglie se ne siano andati; e quando vede sul ponte qualche volto di conoscenza domanda ansioso: «È finito tutto? Credete che io possa rientrare?». In altre case può accadervi di scoprire che il cartoncino d’invito portava scritto «per incontrare M. . .», e di leggere a quel posto il vostro nome leggermente storpiato. Nientemeno che un ricevimento in vostro onore!<sup>504</sup>

---

<sup>501</sup> «Quanti sono gli scrittori che riescono a vivere col frutto della loro arte, senza dover ricorrere a un altro mestiere? [...] pochi, pochissimi negli Stati dove vige una relativa libertà di pensiero e di opinione. In questi ultimi Paesi 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: e saranno collaborazioni a giornali, sceneggiature di film, riduzioni di romanzi altrui a commedie o a pellicole, oppure opere di varia divulgazione; 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»; [E. Montale, *Il secondo mestiere*, in *Auto da fé*, op. cit., p. 114].

<sup>502</sup> *FC*, pp. 134-135.

<sup>503</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>504</sup> *Ibidem*.

Estromissione del marito a parte, l'ospitante avrà dunque invitato persone appartenenti al medesimo *entourage* culturale, persone per le quali «l'essersi sfiorati in un precedente raduno o congresso o *rencontre* (Pontigny, Ginevra, Rougemont) accende un fulmineo scoppio di simpatia e d'interesse»; persone per le quali la sola presenza rappresenta un'occasione di vanto. L'autore non manca di svelare il lato comico di simili circostanze, evidenziando con triplice negazione l'inconciliabilità e il disinteresse che intercorrono tra i presenti:

Il fatto imprevedibile è, però, che al momento dell'incontro, invitato e invitanti scoprono di non avere né tempo né voglia né modo di dirsi nulla di interessante. Di solito tutto si limita a una stretta di mano e all'affannosa ricerca di qualche comune conoscente. [...] «E il signor Giovanni Verga lavora ancora? *Est-il bien?*» «No, signore, non lavora; tace...da qualche tempo.» (Se dicessi ch'è morto da molti anni potrei sembrare scortese.)<sup>505</sup>

La culla francese tuttavia conserva ancora il primato dell'«arte della conversazione», nonostante, dice l'autore, sia ormai sfumato «l'*esprit de suite* ch'essa doveva possedere ai tempi dell'Enciclopedia»:

Su qualsiasi punto voi vi dichiarate in disaccordo, tutti vi diranno che avete perfettamente ragione e si affretteranno ad aderire alla tesi che un istante prima stavano combattendo. Si direbbe che le idee non interessino più a nessuno, che esse abbiano assunto un carattere meramente decorativo. 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. (Come? Da chi? E con quali mezzi?)<sup>506</sup>

La coerenza al proprio sistema di valori viene accantonata in nome di una condivisione che non ha motivo di esistere, fondata sul senso di appartenenza a un'*élite* culturale che vuole salvaguardare a ogni costo l'esclusività della propria città. Ma la vita parigina non è altrettanto comprensiva con quegli artisti che «vengono a Parigi come a una Mecca». In conclusione, Montale tenta di fornire una spiegazione che scavalca i confini di un discorso puramente culturale:

Che cosa gli mancava? Che cosa manca, in genere, ai Francesi d'adozione o di periferia? Probabilmente quel senso che dà una continuità ai prodotti del sottosuolo francese, dal mercato *aux puces* fino al surrealismo; quel senso particolaristico per cui ogni rivoluzione, in Francia, prende subito un aspetto risaputo, accademico. Dicono che in Francia il

---

<sup>505</sup> Ivi, p. 136. Da questo tipo di incontri Montale ricava inaspettatamente momenti di efficace umorismo, poiché - come conferma Forti - «riesce a cogliere nell'aria brani di conversazione che riferisce con la consueta arte del falsetto, cavandone modi di uno humour imprevedibile e tanto più messo a segno»; [Ivi, p. XIX].

<sup>506</sup> Ivi, p. 137. Forti evidenzia come «a una società artistico-culturale in complessiva decadenza in rapporto all'anteguerra» - quella francese appunto - «Montale riconosce l'abilità e la tenacia di sapersi ancora valorizzare in una continua opera di conservazione, in una continua capacità di tessere trame e incontri che le assicurano la sopravvivenza, dove l'arte o la letteratura non sono tanto soggetto di dibattito, quanto piuttosto oggetto di confronto mondano se non di mercato»; [Ivi, p. XIX].

surrealismo fosse necessario, ed è forse vero. Esso però ha ucciso le idee senza toccare gli oggetti che agli occhi del mondo rappresentano la vecchia Francia: quei vecchi oggetti, quei vecchi costumi che la Francia vorrebbe difendere senza l'America, contro l'America, contro i comunisti, o magari mantenendo il «dialogo» coi comunisti; ospitale e chiusa in se stessa, xenofoba e insieme condannata alla corsa alla «modernità»; sostanzialmente refrattaria ad ogni intesa, ad ogni accordo per cui essa debba rinunciare qualche parte di sé<sup>507</sup>.

Il brano che segue, *Una potente consorteria* (anch'esso del '53), prosegue *Scrittori con «situazione»* dedicando particolare attenzione al “mercato” delle riviste letterarie francesi. L'*incipit* dal tono nostalgico rimpiange i tempi in cui «la letteratura francese era rappresentata, all'estero, soprattutto da scrittori facili o apparentemente tali», poiché accessibili linguisticamente a molti; ciò assicurava alla Francia la garanzia di uno stabile primato culturale, disponendo «d'un incomparabile strumento di penetrazione, di una insegna che manteneva alto nel mondo il prestigio della sua cultura». Il successo letterario viene invece ora determinato da un meccanismo che sembra essere ignorato dai più, ossia la «guerra» tra le principali riviste che muovono il mercato editoriale:

Questo grave pericolo che incombe sulla cultura francese non pare tuttavia che sia oggetto di discussione; esso sembra anzi escluso dalle discussioni che la «guerra delle riviste» sta alimentando in questi giorni. È una guerra, o polemica, intorno alla quale lo straniero di passaggio viene oggi interrogato. [...] Ne consegue una battaglia che non si sa fino a che punto sia una lotta di idee; e che avviene, stranamente, fra scrittori senza lettori<sup>508</sup>.

Estinti i «grandi vecchi della letteratura», i giovani scrittori – poco leggibili per via della loro scarsa nitidezza espressiva – divengono oggetto di osservazione da parte degli editori, che «puntano» su di loro come se stessero giocando alla lotteria e in vista solo di interessi meramente economici. Montale commenta con la solita vena di sarcasmo, che dedica a ogni forma di modernizzazione coatta e di commercializzazione dell'arte e della cultura:

Siamo in un clima di lotteria o di *turf*. Che cavallo vincerà? Su chi si deve puntare? Scelta di pupilli e scelta di maestri, s'intende; e generale disorientamento<sup>509</sup>.

Un tale meccanismo non può che provocare rischiose implicazioni per il mondo letterario, anche queste ignorate dai più: *in primis* il prodotto letterario che avrà la meglio tra le scommesse editoriali delle riviste sarà un prodotto “di nicchia” che farà fatica ad arrivare sia tra le città estere sia tra gli stessi *boulevards* francesi; in secondo luogo, si manifesta un totale disinteresse per le

---

<sup>507</sup> Ivi pp. 137-138.

<sup>508</sup> Ivi, p. 139-140.

<sup>509</sup> Ivi, p. 141.

letterature straniere<sup>510</sup>, al di là di poche eccezioni (tra cui Eliot e García Lorca, quest'ultimo più fortunato del primo). Nella conclusione al brano Montale non manca di ironizzare su questo aspetto:

Non è uno stato d'incoscienza quello in cui vivono tanti scrittori francesi: è piuttosto un modo di vivere coi paraocchi, un modo di difendersi. [...] Là dove si tratta di difendere la grande Macchina Nazionale delle Lettere nessuno, a Parigi, potrebbe disertare senza essere scomunicato<sup>511</sup>.

È la stessa Parigi che vive delle contraddizioni raccontate in *L'arte di vivere a Parigi*, prosa anch'essa del '53 che mira a scomporre una serie di *cliché* legati allo stile di vita parigino e alla sua presunta *joie de vivre*:

[...] benché a me la Parigi del '53 sia apparsa come una metropoli priva di amenità, anzi piuttosto triste nel suo fondo, è fuori di dubbio che essa passa, in tutto il mondo, per essere una *ville de joie*, e che tutta sua attrezzatura, tutti i suoi sforzi tendono a mantener vivo questo *cliché*<sup>512</sup>.

L'autore giustifica una tale affermazione instaurando una convincente distinzione tra cittadini italiani e cittadini francesi («e in genere ogni spirito infranciosato»): mentre i primi sono consapevoli della separatezza tra arte e vita, gli altri sono inclini a confondere le due dimensioni e a estendere una simile inconsapevolezza a tutti i livelli della loro esistenza, confondendo «l'emozione estetica col *frisson* sensoriale»). L'autore dunque supporta le sue premesse teoriche con diversi aneddoti che finiscono per colorare la prosa di vivace ilarità, raccontando di uomini che si sono stabiliti a Parigi con la convinzione di poter vivere divertendosi. È il caso di Paul de Z., un «letterato francese di mezza età (sui quarant'anni), impiegato in un Ministero, che conduce una vita assai sobria, tutta casa e ufficio», e che propone al nostro autore una serata insieme per fargli conoscere i più frivoli piaceri della città:

Mi condusse infatti, dopo un giro lungo e tortuoso intorno a Saint-Paul, in un piccolo ristorante ebraico in rue des Ecouffes, strada tutta abitata da ebrei poveri. Mangiammo palle di riso nuotanti in un brodo rossocupo, del fegato tritato misto a cipolle e a spicchi

---

<sup>510</sup> «Su un punto solo tutti sembrano d'accordo: nell'ignorare che la loro letteratura ha quasi cessato di esistere per l'uomo della strada di Milano o di Londra o di Nuova York; ed anche (ch'è peggio) per l'uomo della strada dei *boulevards*. Altro punto d'accordo è che si debba mantenere il generale disinteresse di tutto quanto si fa all'estero. Non Maometto deve andare alla montagna ma la montagna a Maometto. Non si tratta di un'ostilità preconcetta. Il letterato francese non fatica a credere che in altri paesi esistano oggi scrittori considerevoli; l'editore francese sa che in virtù di certi accordi e scambi deve pubblicarne qualcuno; ma tutto si ferma qui. Manca totalmente la molla della curiosità.»; [*Ibidem*].

<sup>511</sup> Ivi, pp. 144-145.

<sup>512</sup> Ivi, p. 147.

d'aglio e non tardai ad accorgermi che al mio disgusto corrispondeva l'entusiasmo del mio amico e di sua moglie<sup>513</sup>.

Oltre la solita minuzia culinaria volta a screditare le abitudini gastronomiche francesi, l'incontro con un cameriere polacco dà modo all'autore di svelare una ulteriore contraddizione, non prima di averci informato che Paul de Z. aveva vissuto un periodo molto infelice a Cracovia. Dato questo elemento comune tra Paul e il cameriere, questi comincia a tratteggiare una carta della città «nella quale Paul si immerse con grida di giubilo (metà in francese metà in *yaddisb*), identificando, nel ricordo, case, strade, giardini di un luogo che gli fu odioso e ora gli sembra paradisiaco».

Esilarante è poi l'aneddoto legato a un pittore italiano, che per eccesso di discrezione Montale nomina «Monsieur Lajoie»:

In Italia era povero e sconosciuto, non perché ai suoi meriti si lesinassero i dovuti riconoscimenti, ma semplicemente perché egli si era dimenticato di dimostrarli<sup>514</sup>.

Trasferitosi in Francia, Monsieur Lajoie «dipinge quadri a strisce multicolori, nessuno sa nulla di lui ma egli afferma di avere una clientela e una critica». Invitato a trascorrere una serata in casa sua, l'autore si ritrova in un'abitazione angusta dove incontra Madame Lajoie, «una provinciale assai orgogliosa di avere sposato un artista». Anche in questo caso c'è spazio per tornare sul solito motivo culinario:

Pranzammo lassù piacevolmente e la signora Lajoie servì le ghiottonerie da lei preparate. *Soufflé* di formaggio, scaloppine al formaggio e al prosciutto affumicato, tre triangolini di *camembert* di cui mi fu raccomandato di mangiarne la crosta, un bicchiere di *beaujolais*; una cena sobria, «senza bisogno di riempirsi di spaghetti, come fanno i vostri connazionali»<sup>515</sup>.

Monsieur Lajoie inizia quindi a decantare i privilegi del vivere in una città come Parigi, dove, certo, la vita per un artista è assai ardua, ma onesta allo stesso tempo nello svelare i veri talenti e accantonate i «*bluffs*» (che in Italia, invece, hanno vita facile); l'aspetto ironico che qui emerge nasce dall'inconsapevolezza di Monsieur Lajoie di essere egli stesso un *bluff*, dato lo scarso profitto della sua carriera artistica<sup>516</sup>. Senza accorgersene finisce così vittima delle sue stesse dichiarazioni:

---

<sup>513</sup> Ivi, p. 149.

<sup>514</sup> *Ibidem*.

<sup>515</sup> Ivi, p. 150.

<sup>516</sup>A proposito di questa «serie francese» Forti osserva come: «Nei rendiconti sempre vivacissimi che fa delle sue esplorazioni nei più diversi ambienti culturali parigini, non manca la sua consueta acutezza nel registrare anche quello che dura al di là del primo colpo d'occhio, nel cogliere le contraddizioni interne di certe situazioni o di certi

[...] «è una lotta terribile per arraffare lo stesso osso, se venissero qui X. o Y. o Z.» nominò alcuni artisti italiani fra i migliori «non potrebbero attaccare, eh no, lo giuro!; ed è una bella soddisfazione sapere che a Parigi i *bluffs* sono presto sgonfiati. Qui bisogna essere attuali, molto attuali, *c'est ça qui compte, mon ami, c'est ça!*»  
«[...] *Mon cher*, siamo in un paese ricco, molto ricco, conservatore, ma rivoluzionario in quello che conta: l'arte. Dopo tutto qui ci si diverte, creda a me: se penso che X. Y. Z. sono rimasti *là bas* a dipingere bottiglie storte a marine all'anilina mi vien proprio da ridere. Provino ad attaccare qui quei cialtroni, si provino se hanno coraggio!»<sup>517</sup>.

Nell'integrare e completare le considerazioni sullo stato delle arti contemporanee in Francia il brano che segue, *Visita a Brancusi* (1953), rimescola efficacemente molti dei motivi già trattati. Al di là dell'incontro col celebre scultore Brancusi, su cui tornerò più avanti, vale la pena soffermarsi sulla prima parte del racconto, introdotto da una premessa in cui l'autore tiene a precisare la sua posizione non volendo correre il rischio di essere frainteso:

Non vorrei aver fatto credere, con i miei precedenti articoli, che i Francesi stiano attraversando una crisi di nazionalismo letterario, di xenofobia artistica. Niente è più lontano dalle mie intenzioni. L'intellettuale francese di tipo medio è invece largamente disposto ad ammettere che fuori di Francia vivano scrittori, musicisti, creatori di prim'ordine, pur non mostrando alcuna curiosità di farne la conoscenza<sup>518</sup>.

Fatta questa premessa torna però nuovamente a discutere dello stato dell'arte pittorica, verso cui i francesi dimostrano in effetti quella sorta di «nazionalismo» che poco prima aveva smentito a proposito della letteratura. Se infatti riescono a tollerare che si sminuiscano autori come Proust, Claudel o Valéry, lo stesso non può dirsi per un'istituzione «sacra» come l'*Ecole de Paris* [*sic*], il cui primato rispetto alle arti «visive» non può in alcun modo esser scalfito (altrimenti si corre il rischio di ottenere «la fama di un *rustre* o di un incompetente»):

Nessun francese ammette che fuori di questo gusto possa esistere salvezza [s'intende il gusto «post-impressionista, *NdR*!]. Un artista straniero che lo accetti, che riconosca la propria appartenenza ideale all'*Ecole* [*sic*], potrà trovare qui intelligenza e comprensione, forse successo; ma tutte le porte sarebbero chiuse all'artista visivo che rivendicasse una propria autonomia di gusto. Quanto potrà durare ancora questo gusto? Tenendo conto che per alimentarlo non occorrono opere e personalità ma solo talenti duttili e accomodanti, la sua durata futura si rivela incalcolabile. «Ne avremo ancora per almeno due secoli» mi diceva André Malraux «poi la successione sarà aperta; ma prima si dovrà mutare il volto dell'uomo.»<sup>519</sup>

---

personaggi. Ne viene una serie di incontri che attizzano ora la sua ironia e ora a sua benevolenza, ora il suo gusto della sfida intellettuale e ora il suo gusto sempre pronto per il falsetto o il grottesco, e, quando vale la pena, il senso del vero che sa scoprire più addentro alle persone e alle cose»; [Ivi, p. XIX].

<sup>517</sup> Ivi, p. 151.

<sup>518</sup> Ivi, p. 152.

<sup>519</sup> Ivi, p. 153.

Significativa risulta dunque essere l'interpretazione che l'autore offre delle parole di Malraux: «Se ho ben compreso, secondo lui, l'uomo d'oggi, avendo orrore del proprio volto, ha deciso di farlo sparire, di sopprimere i connotati». Estinto dunque l'impressionismo, le tendenze rappresentate dai vari *-ismi* che ad esso sono seguiti sono destinate a un inesorabile appiattimento, verso «un solo *cliché*»<sup>520</sup>.

E i critici? Essi indossano, per Montale, una duplice veste, una da sfoggiare in pubblico, l'altra privatamente: «Un conservatore di museo ha due verità, una per sé e una per gli amici».

E contro chi afferma che non occorre più comprendere un'opera, ma «sentirla», Montale sentenza:

Ma l'intellegibilità razionale implica il giudizio, mancando il quale il concetto stesso di opera d'arte viene a cadere. Lo strido di un gabbiano, il ghirigoro di un fulmine, lo sfrecciare di un salmone contro la corrente, possono procurare un'emozione nettamente «artistica». In un mondo di uomini veloci e sensibili, di uomini che non hanno il tempo di leggere un libro e non hanno spazio per raccogliere quadri o statue, non si vede quale posto possa occupare l'opera d'arte in quanto oggetto. L'uomo provvisto di antenne raffinate può creare da sé, nel *métro* o nella cabina telefonica, le opere che meglio gli piacciono<sup>521</sup>.

*Visita a Brancusi* insieme a *La complice Marietta*, composte nello stesso anno (1953), costituiscono un dittico a sé stante nelle prose sull'arte perché ruotano intorno alla visita e all'incontro con artisti affermati. Montale giunge a Brancusi grazie all'amicizia con Ezra Pound, come precisa nello scritto: «primo scopritore e critico e biografo di Brancusi».

Il ritratto dell'artista ci riporta alle descrizioni cui l'autore ci aveva abituato con la *Farfalla di Dinard*:

Avevo dinanzi un vecchio in tuta, un ometto fornito di una lunghissima barba incolta, arricciolata, di color giallo sudicio. I baffi, egualmente prolissi, avevano lo stesso colore. In capo portava un cappelluccio da bagnante. Notai l'acutezza sospettosa degli occhi, di un bel colore marrone<sup>522</sup>.

E confidando nella fisiognomica sembra ricavare dalla vista di quell'uomo anche il suo carattere morale:

---

<sup>520</sup> *Ibidem*.

Tra le innumerevoli dichiarazioni sull'arte rintracciate in *Auto da fè* si recupera la medesima posizione: «La maggior giustificazione che potesse avere l'arte moderna (intendo quella dei molteplici *ismi*) era nella sua forza d'urto, di *choc*. L'impressionismo fu una grande battaglia affrontata e vinta; il cubismo una battaglia molto più pacifica, vinta senza troppa fatica. Un po' di scandalo fece, al suo apparire, l'astrattismo; ma quando questa moda divenne universale ogni motivo di reazione si infiacchì. Solo le minoranze possono essere scandalose»; [E. Montale, *L'arte per tutti*, in *AF*, p. 200, cit.].

<sup>521</sup> *FC*, pp. 154-155.

<sup>522</sup> *Ivi*, pp. 155-156.

Il cinico Apemantus del *Timone d'Atene* di Shakespeare, lo scaltro vecchiardo, idolatra e sgozzatore di capretti che W. H. Hudson introdusse nel suo romanzo *Green Mansions*, non me li sono immaginati diversi da Brancusi. Ostilità, sarcasmo, diffidenza, noia, insofferenza sembrano essere i suoi caratteri<sup>523</sup>.

Dimostrando una «profonda antipatia» per il nostro autore, rafforzata simbolicamente da quella «barba ostile», Brancusi lo fa entrare nel suo *atelier* scoprendo con rapidità le sue creazioni, giusto il tempo necessario all'autore per maturare dentro di sé un'impressione «potente»<sup>524</sup>. Ciò gli dà modo di ricordare il carattere apocalittico di una teoria di Brancusi, secondo cui «ogni venticinquemila anni il mondo è sommerso dal diluvio e che ormai la nuova catastrofe è più che prossima, è imminente»<sup>525</sup>. Le sue creazioni divengono le ultime testimoni di un tempo che sta per scadere in attesa di rigenerarsi dopo l'alluvione<sup>526</sup>, incarnando al tempo stesso senso di fine e rinascita, contraddizione in termini rivelatrice di verità<sup>527</sup>. È per questo che Montale definisce Brancusi come

lo scultore 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>528</sup>.

Incontrare Georges Braque si rivela un auspicio ancor più difficile da realizzare (Montale lo aveva già preannunciato in *Visita a Brancusi*, definendo Braque «praticamente quasi invisibile»),

---

<sup>523</sup> Ivi, p. 156.

<sup>524</sup> «Vidi in un bagliore di lampo forme a siluro, lucidissime, ciambelle a spirale, colonne di legno sulle quali erano vagamente segnati un occhio e un orecchio, due cubi accostati (*Les pigeons*), alcune impalcature di metallo ramificate, un paio di portaombrelli a imbuto [...]»; [*Ibidem*].

Al di là del giudizio critico che Montale offre delle opere di Brancusi, quel che Forti sottolinea è giustamente «il grottesco, in qualche modo ancora charlottiano, che sa fare di un modello a cui lo lega un inesauribile destino di avversione [...]»; [Ivi, p. XX].

<sup>525</sup> Come spiega Sielo: «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»; [F. Sielo, op. cit., p. 111].

<sup>526</sup> Forse Montale si sarà ricordato di questa immagine nel '63 quando, a distanza di dieci anni, dovendo rappresentare un'apocalisse culturale sceglierà proprio l'immagine dell'«alluvione» (Cfr. *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili...*, SA).

<sup>527</sup> «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.»; [*Ibidem*].

<sup>528</sup> FC, p. 157. E infatti Mengaldo osserva come in queste pagine «si manifesta in piena luce l'attitudine "umanistica", che è sempre stata propria dell'esercizio critico di Montale, a cogliere attraverso le opere i connotati dell'intera personalità umana di chi le ha prodotte [...]. Anche a questo proposito sono istruttive le due paginette su Brâncusi: la loro forza caratterizzante deriva in primo luogo dall'abile montaggio per cui il ritratto pungente del crudo vecchio misantropo e diffidente contrappunta i *flashes* rapidissimi sulle sue opere, potenti e inquietanti espressioni – “quelle apparizioni larvali” – di un'arte apocalittica, “disumanizzata” (e la stessa visione balenante che è appena concessa al visitatore vi diviene suggestiva metafora critica)». [P. V. Mengaldo, *Montale "fuori di casa"*, op. cit., p. 329].

il cui esito sembra dipendere esclusivamente dalla volontà della «complice Marietta»<sup>529</sup>. L'attenzione riservata a questa figura femminile, evocata sin dal titolo del racconto<sup>530</sup> (discostandosi dalla «visita» precedente, che invece menzionava il nome dell'artista), mantiene un filo di continuità con tanti brani di *Farfalla di Dinard*, in cui, come abbiamo notato, le figure delle fedeli cameriere, custodi della vita domestica, sono in primo piano. Nel caso specifico del racconto, la fermezza di Marietta è funzionale all'autore per rimarcare quell'aurea di inavvicinabilità che un artista come Braque porta con sé; Montale infatti scrive: «Ogni altra persona sarebbe stata respinta dall'immortale Marietta, una *femme de chambre* che resterà nella storia come la Celeste di Proust»<sup>531</sup>.

L'incontro è anticipato da un'ampia sequenza introduttiva in cui l'autore non è avaro nell'esprimere la grandezza artistica di Braque e la solidità della sua fama in Francia:

Un «corso accelerato» per insegnare il gusto francese ai turisti che ancora ne avessero bisogno dovrebbe, a mio avviso, cominciare con una visita al *Marché aux puces* e finire con una visita allo studio di Georges Braque. [...] Fra gli artisti più che settantenni che tengono ancora alto il prestigio della pittura francese la fama di Braque è la più sicura, quella che meno ha da temere dal tempo<sup>532</sup>.

Ancor più affascinante e incisiva risulta essere una dichiarazione come

Se l'etichetta del crepuscolarismo fosse stata inventata in Francia anziché in Italia si potrebbe dire che la poesia crepuscolare (il mondo messo sottovetro) ha trovato in Francia per opera di Georges Braque la sua espressione classica<sup>533</sup>.

Quando ormai l'«audace piano» di conoscere l'artista sembra esser sfumato, Stanislas Fumet<sup>534</sup> riesce a persuadere Marietta di lasciargli conoscere Braque e, non appena la incontra, le dimostra tutta la sua riverenza:

---

<sup>529</sup> «Avevo ormai rinunciato all'audace piano di una visita a Braque quando un giorno Stanislas Fumet, critico cattolico nonché agiografo del Maestro, venne al mio albergo e con voce rotta mi disse: «Una buona notizia. Ho vinto le resistenze di Marietta. Possiamo andare». [FC, p. 160].

<sup>530</sup> «La prosa uscì sul «Corriere della Sera» del 13 maggio 1953, con il titolo *Se la fida Marietta è contraria non si entra nello studio di Braque*; [PN, p. 287].

<sup>531</sup> FC, p. 159. Osservando come nelle prose di FC «Cose persone ambienti vengono così riportati e rapportati ad una misura di giudizio o di commento, che ha le sue radici in tutta la tradizione culturale europea dell'età moderna», anche in *La complice Marietta* «la funzione di innalzare la persona domestica al rango di nume tutelare è qui affidata alla comparazione di un personaggio reso altrettanto immortale per via di alta tradizione letteraria»; [G. Taffon, op. cit., p. 198].

<sup>532</sup> FC, p. 158.

<sup>533</sup> Ivi, p. 158.

Scaffai scorge in queste parole di Montale un senso di assimilazione tra il poeta e il pittore, un «implicito accostamento dell'opera di Braque alla propria: sono noti, infatti, l'ascendenza crepuscolare di certe immagini del primo Montale e il cosciente «attraversamento» di Gozzano [...]»; [PN, p. 288].

<sup>534</sup> «[...] critico cattolico nonché agiografo del Maestro»; [p. 160].

Scese per primo, suonò alla porta di un villino, s'inclinò di fronte alla vecchietta arcigna che venne ad aprirci, le prese le mani che tenne lungamente tra le sue, mi presentò come un personaggio decente che non avrebbe dato troppe noie al *Patron* [...]<sup>535</sup>.

Ben diverso da quella «barba ostile» in cui si era imbattuto nell'atelier di Brancusi è il ritratto, sereno e rassicurante, che Montale dipinge di Georges Braque<sup>536</sup>:

Braque! Un bel vecchio alto, canuto, che indossa una giacca di tela azzurra e un paio di pantaloni di velluto color oliva. Ai piedi due babbucce felpate. Gli occhi sono azzurri e penetranti, il volto è massiccio ma anche affilato. Ha una sciarpa di seta al collo e gli occhiali gli stanno sospesi sul petto, attaccati a una funicella<sup>537</sup>.

Aggiunge inoltre a questo ritratto una nota ironica:

La prima impressione è che porti meravigliosamente i suoi novant'anni ma le date smentiscono quest'idea errata. Georges Braque, infatti, ha appena settantun anni, essendo nato ad Argenteuil, borgo di calafati e di pittori, il 13 maggio del 1882. Là egli, ragazzo, vide al lavoro Claude Monet e il suo destino fu segnato: abbandonati gli studi liceali si dedicò prestissimo alla pittura. «Poco male» pensò suo padre. «Potrà così decorare case, appartamenti»<sup>538</sup>.

Profondamente colpito dalla solidità morale dell'uomo che ha di fronte, da quel senso di misurata consapevolezza di sé e della sua espressione artistica<sup>539</sup>, l'autore ne ascolta appassionato i racconti e le esperienze di vita, ricavandone l'immagine di un «grande borghese di Francia, non un meteco o un *parvenu*; [...] un uomo con cui i conti torneranno sempre», riscattando in parte l'immagine svilita che dell'arte francese contemporanea ha sinora tracciato.

La riflessione che l'autore elabora ascoltando Braque è tradotta sulla pagina attraverso una straordinaria immagine culinaria, realizzata con mirabile espressività<sup>540</sup>:

---

<sup>535</sup> *Ibidem*.

<sup>536</sup> Sielo individua invece una significativa polarità incarnata dai due artisti, i quali rappresenterebbero «due alternative inconciliabili, due uomini scelti quasi come metafora di un'opposizione assoluta»; [Sielo, p. 114].

<sup>537</sup> *FC*, p. 160. Forti rintraccia in un simile ritratto quel «tipico montaliano senso di identificazione, di ammirazione per il borghese di Francia che trasuda da ogni tratto della persona del suo interlocutore, del grande artista pago del proprio lavoro, del riconoscimento mondano che, nel suo caso, può anche coincidere con la compiutezza dell'opera»; [Ivi, pp. XX-XI].

<sup>538</sup> Ivi, pp. 160-161.

<sup>539</sup> Per Braque è allo stesso modo valida l'osservazione che Mengaldo aveva avanzato per Brancusi (cfr. n. 514): «Analogo il processo di illuminazione reciproca tra personalità e arte nelle pagine sul *patron* Braque: le cui intuite qualità di prudente e quadrata solidità, aliena dall'avventura, da “gran borghese di Francia”, stanno certo in un preciso rapporto di implicazione con la caratterizzazione della sua pittura»; [P. V. Mengaldo, p. 329].

<sup>540</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 Caos, l'immagine per l'appunto di mascelle tese ad inghiottire ogni cosa». [F. Sielo, p. 113].

Ed io ascolto e guardo quelle sue grandi crostate pittoriche, quel suo universo che per i critici è il poema del discontinuo ma che qui appare invece stranamente caramellato, fuso in una unica colata che sia stata poi tagliata a fette; un mondo servito su un vassoio come un *gâteau*, un mondo tutto mentale e tutto pacifico dove non penetra né la fede né la disperazione<sup>541</sup>.

A partire da una partecipazione emotiva e sensoriale assoluta, l'esclusività dell'esperienza che l'autore vive personalmente gli dà modo di scoprire quell'«universo» inedito che è racchiuso nell'opera di Braque, un cosmo impermeabile agli umani sentimenti. Anche se lo stesso artista francese riteneva che «in arte vale un solo argomento, quello che non si può spiegare», il nostro autore riesce tuttavia a farlo magistralmente.

È ancora Marietta a decidere le sorti dell'incontro: così come aveva concesso il nulla osta ad entrare nella villa del *Patron*, sopraggiunge ora per segnalare che il tempo a disposizione dei due critici è ormai esaurito; la riflessione dell'autore è bruscamente interrotta: «Guardo... ma Marietta è ricomparsa e ha fatto un cenno. Stanislas si apparta con lei (un *pourboire*?)<sup>542</sup>, la stringe fra le braccia poi mi spinge verso l'uscio».

Nella conclusione al brano riesce tuttavia a ricucire i lembi della riflessione, ancora estasiato dalle impressioni che quell'uomo e la sua arte hanno suscitato in lui<sup>543</sup>:

La luce del crepuscolo accende gli alberi del Parc Montsouris, li stempera in un unico Braque gigantesco, color di miele. Lo stesso accadeva quando si lasciava, a Firenze, la villa Loeser<sup>544</sup>: tutto, intorno, appariva stranamente cézanniano. E questo sentimento, più d'ogni altro, contribuiva a farmi pensare di aver incontrato davvero, stavolta, un individuo di statura poco comune; di quelli di cui farà piacere, un giorno, poter dire: l'ho conosciuto. Genio o talento ch'egli sia, tale è l'impressione che lascia il ragazzo, oggi settantenne, che vide al lavoro, *en plein air*, i primi maestri dell'impressionismo francese<sup>545</sup>.

Immerso in un'atmosfera aperta e tuttavia così intima e personale, ci restituisce una visione sognante che si fonde con la realtà che gli si schiude dinanzi finendo per avvolgerla, sublimando gli elementi naturali (la luce, gli alberi) in un'unica nota di colore, che diviene l'espressione di un momento.

---

<sup>541</sup> FC, pp. 162-163.

<sup>542</sup> Cfr. la medesima espressione nel racconto *Farfalla di Dinard*: «Per risolvere il dubbio, la vigilia del ritorno, decisi di lasciare un buon *pourboire* alla cameriera».

<sup>543</sup> La «gratificazione personale» che deriva a Montale dall'incontro con artisti come Braque o Char, con cui condivide l'«atteggiamento di fede distaccata nell'arte», rimane, secondo Luperini, «timorosa di effondersi, protetta da una ritrosia che per un verso deve funzionare da prevenzione psicologica nei confronti di qualsivoglia entusiasmo o possibilità d'illusione, ma per un altro è coscienza netta dell'impotenza della cultura e dell'arte, della loro totale estraneità all'orizzonte del presente»; [R. Luperini, op. cit., p. 194].

<sup>544</sup> Cfr. *L'angoscia* (FD): «Il quarto cane era Pippo, uno *Schnautzer* di razza. È nato nella Villa di Olga Löser, una casa tra gli ulivi con dentro otto quadri di Cézanne».

<sup>545</sup> FC, p. 163.

## 2.6 Incontri e ritratti

Se il campo della finzione in *Farfalla di Dinard* consente una maggiore libertà espressiva per quel che concerne i ritratti dei personaggi, spesso caricaturali o dagli attributi animaleschi, la scrittura giornalistica di *Fuori di casa*, nonostante sia più legata al ritratto “dal vero”, riserva comunque uno spazio rilevante alla descrizione fisica degli individui che l'autore incontra durante i suoi viaggi, mantenendo un margine di arbitrarietà inventiva. Spesso la raffigurazione dell'aspetto fisico è volta a identificare anche il carattere morale del “personaggio”, come si ricorderà nel caso di Brancusi, la cui barba diventa «ostile»<sup>546</sup>:

Avevo dinanzi un vecchio in tuta, un ometto fornito di una lunghissima barba incolta, arricciolata, di color giallo sudicio. I baffi, egualmente prolissi, avevano lo stesso colore. In capo portava un cappelluccio da bagnante. Notai l'acutezza sospettosa degli occhi, di un bel colore marrone<sup>547</sup>.

La corrispondenza tra aspetto esteriore e interiorità del personaggio è resa esplicita in *Due Irresistibili* a proposito della signora Bright, che «attira l'attenzione per un complesso non comune di virtù interne ed esterne»:

È alta e sottile e i suoi occhi di miope, sempre un po' socchiusi, incutono un grande rispetto. Il naso garbatamente adunco e affilato non spiove in basso e non rassomiglia per nulla a un becco, anzi aumenta la sua naturale distinzione. È giovane ma potrebbe anche non esserlo: tutti i suoi caratteri fisici, pur non temendo l'analisi del buongustaio, sembrano tali da sfidare l'usura del tempo<sup>548</sup>.

L'attenzione per i caratteri fisici diviene quindi un espediente usato talvolta per svelare forme di contraddizione interiori al personaggio:

un obiettivo, quello montaliano, le cui lenti operando sul dettaglio somatico spesso tentano di scandagliare ed interpretare i segni esteriori di un sentimento fondamentale, di un modo d'essere del personaggio<sup>549</sup>.

---

<sup>546</sup> Osserva Taffon che nella ritrattistica montaliana la barba diventa “un particolare somatico archetipico che nasce con «da donna barbata», la serva mitica dei Montale, e che ritroveremo lungo tutta la prosa montaliana”; [G. Taffon, op. cit., p. 186].

<sup>547</sup> *FC*, pp. 155-156. E infatti scrive giustamente Taffon che «anche in *F. C.* il Montale ritrattista si appoggia a quegli elementi, a quei particolari del volto che in *F. D.* risultano più liberamente rielaborati sul piano fantastico, e si tratta ancora di un campionario di chiome, baffi, barbe, occhiali [...]»; [G. Taffon, op. cit., p. 201].

<sup>548</sup> *FC*, p. 28. In questo caso il naso è «garbatamente adunco» e perciò non rappresenta un carattere svilente («non rassomiglia per nulla a un becco»); al contrario invece, in *La Tempestosa [FD]* il narratore scorge attraverso l'immagine riflessa allo specchio della signora Dirce F. «uno strano uccello da preda raggomitato, con le pinne del naso (del becco) vibranti [...]».

<sup>549</sup> G. Taffon p. 186.

E così la *Contessa di Sarre*, una signora che ricordava come «alta, ancora giovane, straordinariamente composta e raccolta nell'atteggiamento», incontrata a distanza di tempo gli appare «vistosa, bionda, un po' troppo bionda e scarruffata malgrado un evidente sforzo di auto-controllo»<sup>550</sup>: l'anadiplosi riferita al colore dei capelli vuole evidenziare un cambiamento che non è soltanto apparente.

Come notavamo analizzando l'arsenale stilistico di *FD*, l'autore ricorre a un ampio uso retorico del dato cromatico nelle descrizioni per enfatizzare gli attributi fisici dei personaggi (occhi, barba, capelli), spesso in combinazione con il superlativo assoluto degli aggettivi, com'è evidente ancora in *Due irresistibili* [sottolineato mio]: «il giovanissimo marito ha una barba già grigia, gli occhi anche più grigi», mentre la moglie «è una donna di piccolissima statura [...] ha i capelli tirati, gialli e lisci, gli occhi altrettanto gialli»<sup>551</sup>.

Attingendo a un repertorio figurale che abbiamo imparato a conoscere, il dettaglio coloristico è impiegato anche nella descrizione dell'abbigliamento. Si veda ad esempio *Sbarco in Inghilterra*, dove compare «uno spilungone vestito color cacao e dai baffi spioventi, mongolici» (e ancora un uomo «dai baffi prolissi») <sup>552</sup>.

In *Una potente consorteria* il direttore di una rivista «ama vestirsi di velluto e in casa sua lascia il completo marrone per una giacca verde non molto più scura del succo di *pamplemousse* che versa nel vostro bicchierino [...]. È alto, grigio di capelli, piuttosto emaciato, infinitamente cortese. La sua voce è insinuante, i suoi occhi azzurri emanano una viva simpatia umana»<sup>553</sup>.

Sulla stessa linea si situa il ritratto di Malraux nell'omonimo brano (*Malraux*, 1952), in cui l'autore ancora una volta fa corrispondere somiglianze fisiche e caratteristiche interiori in un rapporto di reciproco scambio:

Un bell'uomo, alto, non altissimo, magro, avvolto da una vestaglia di seta nera gettata su un pigiama azzurro dai pantaloni listati di scuro. Cinquant'anni portati magnificamente, occhi grigi, capelli lisci, un *tic* che lo fa sbuffare dal naso, un'espressione insieme energica e concentrata. Introversione, retroversione, ecco due *clichés* psicologici che per lui non servono a nulla<sup>554</sup>.

---

<sup>550</sup> *FC*, p. 95.

<sup>551</sup> *Ivi*, pp. 26-27.

<sup>552</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>553</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>554</sup> *Ivi*, p. 209.

La descrizione del personaggio femminile in *Metamorfosi di Katia* impiega ancora il colore come mezzo espressivo, combinato con un'immagine metaforica e a una metonimica:

[...] era un cadavere vivente, una povera piccola donna [...] arricchita di una bella zazzera di capelli color volpe azzurra e di un paio di grosse lenti di tartaruga<sup>555</sup>.

Laddove l'autore non conceda troppo spazio alla ritrattistica, non manca in ogni caso di fornire qualche dettaglio fisico; sempre in *Metamorfosi di Katia* abbiamo dunque un «piccolo ingegnere tedesco», mentre in *Un filosofo in trampoli* «un uomo alto, magro, di aspetto molto giovanile», e ancora un «uomo tondo e occhialuto» in *Sulla strada di Damasco*. Nel brano *Da Aix-en-Provence* descrive Georges Ladoubée con una «frangetta abbondante, viso da monaco, qualche ruga, una conversazione scintillante [...]». Si tratta di rappresentazioni essenziali, costruite spesso su coppie aggettivali di uso comune, ma che lasciano un'impronta che va oltre la cronaca giornalistica e colora d'ironia anche queste prose.

Nell'esempio che segue, tratto da *Gli snob della Camargue*, l'immagine, costruita a partire dall'impiego di nomi alterati e aggettivi sprezzanti, risulta essere fortemente evocativa:

Una ragazzotta seminuda allattava un poppante cereo, alcune sudicie vecchiarde mi fecero ricordare la fedeltà e la castità attribuita alle donne gitane da Mérimée che citava a proposito la donna brutta di Ovidio, «casta quam nemo negavit»; perché non faceva gola a nessuno<sup>556</sup>.

In *Il singolare caso di Charloun Rieu* il ritratto del personaggio realizzato da Luis Jou gli appare come «un Sileno sdentato e peloso, un uomo capra, un giullare da fiera e da mercato»<sup>557</sup>.

Oltre alle visite agli artisti ritroviamo, nella “sezione francese” di *Fuori di casa*, una serie di brani dedicati agli incontri con protagonisti noti del panorama artistico-letterario risalenti agli anni '60 del Novecento. Secondo Forti i ritratti che Montale fa di questi personaggi sono efficaci quanto quelli della parte iniziale della sezione, ma meno autonomi dal punto di vista stilistico e caratterizzati da una minor forza espressiva:

E fra i ritratti, saltando qualche anno più avanti a quelli degli anni 1960-62, ve ne sono altri che si possono considerare ugualmente raggiunti, ma per altre qualità meno esplicite: per la voluta atonia del rendiconto se non per una studiata reticenza, o per un'ironia impalpabile

---

<sup>555</sup> Ivi, p. 48.

<sup>556</sup> Ivi, p. 184.

<sup>557</sup> Ivi, p. 172.

che aleggia nell'aria, o, infine, per un tagliente commento finale che dà, implicitamente, il senso di una verità per il resto sottaciuta<sup>558</sup>.

Mauriac («Alto, adusto, slanciato porta bene i settantacinque anni da poco computi. I capelli sono appena grigi, i baffi, ridotti a un'ombra, non sopporterebbero l'appellativo di *moustache*»<sup>559</sup>), già incontrato anni prima a Firenze, dimostra di aver ottenuto qualche informazione sul nostro autore in vista dell'incontro:

Come tutti i sovrani che ricevono visite Mauriac mostra di avere qualche nozione di me e dei fatti miei. Si è informato, non lo nasconde: e come potrebbe farne a meno un uomo come lui, quotidiano bersaglio di ammiratori e denigratori egualmente fastidiosi? Quasi certamente nel pacco delle lettere ce n'è una mia che non sarà mai letta: ma non importa; egli sa già che non sono venuto per aumentare le sue noie<sup>560</sup>.

Il rendiconto della formale conversazione prosegue senza interventi incisivi da parte del nostro autore, anche se nella conclusione non manca una nota di sottile mordacità: «Una pendola suona le dodici e quarantacinque e il figlio minore di Mauriac viene ad avvisarmi che un tassì chiamato per radio-telefono è alla porta. Padre e figlio poi restano alla finestra per essere certi che mi sono imbarcato»<sup>561</sup>.

Dal tono più vivace e variopinto di battute ironiche risulta essere il racconto che segue, *Bourdet* (1960); accolto nella sala da pranzo dello scrittore, precisa che essa «ha la nudità di un refettorio per collegiali ricchi». Soffermandosi poi sui piatti di cui è composto il *menu*, tra cui «fagiani provenienti dall'Eliseo», poco dopo dirà:

Non è facile far parlare di sé Claude Bourdet; né tanto meno farlo parlare di politica. Perciò, spilluzzicando un'ala del fagiano statale, ho dovuto aiutarmi col ricordo e integrare i frutti della memoria con le notizie (in parte false e romanzate) che di lui e della sua storia ci ha dato Simone de Beauvoir nei *Mandarins*.<sup>562</sup>

Dove l'austero silenzio dello scrittore spinge Montale a riattivare i meccanismi della memoria proprio mentre è intento a gustare quella carne pregiata. Di Bourdet Montale non offre dichiarazioni lapidarie come aveva fatto per altri personaggi da lui incontrati, ma una serie di considerazioni sulle sue doti umane, politiche e intellettuali che alla fine compongono un ritratto unitario e positivo, misurando con equilibrio qualità e difetti. Si legga, ad esempio:

---

<sup>558</sup> Ivi, p. XXI.

<sup>559</sup> Ivi, p. 200. [Cfr. *Baffo e C.*: «Baffo vuol dire in italiano *moustache*. Giovanissimo, portava grandi mustacchi a spazzola che sembravano finti» [Ivi, p. 23].

<sup>560</sup> Ivi, p. 201.

<sup>561</sup> Ivi, p. 202.

<sup>562</sup> Ivi, p. 203.

Come uomo, Claude Bourdet è prima di tutto un uomo elegante [...]. Il padre deve avergli lasciato un buon numero di beni immobiliari che Claude non ha certo aumentato. [...]

Potrà o dovrà anche diventare un vero e proprio politicante con tutte le tare della professione? Oggi si direbbe di no<sup>563</sup>.

Montale racconta i momenti cruciali dell'esistenza di Bourdet, dalla direzione di giornali importanti all'arresto da parte della Gestapo, fino alla fondazione di un nuovo partito; lasciando da parte l'azione politica però, quel che l'autore ammette di provare è una sincera stima per la levatura morale di questo intellettuale, in cui riconosce

un moralista e un saggista di tempra classica, un francese del tutto nuovo, senza muffa intellettuale, senza *panache* [...]. Non ho saputo dirglielo, non sono riuscito a estrarre da lui qualche frase memorabile e appena ho intuito il segreto del fascino ch'egli esercita su suoi collaboratori. Ma un senso di nobiltà e sicurezza Bourdet ha saputo darmelo come nessun altro in questi giorni<sup>564</sup>.

Nello spazio della finzione narrativa, Montale risulta essere più a suo agio nella veste di intervistatore che in quella di intervistato (nelle interviste di *Farfalla di Dinard* le sue dichiarazioni venivano spesso incomprese, come avviene in modo esemplare in *L'angoscia*)<sup>565</sup>, e lascia che sia il suo interlocutore a scegliere di cosa parlare («Le prime parole sono asciutte. In verità parla lui ed è ciò che volevo. Mi limito solo a dargli l'esca»)<sup>566</sup>. La conversazione con André Malraux è intensa e spazia dalla politica all'arte, dalla critica alla filosofia. Ma ciò che colpisce davvero di questo brano è la conclusione, sincera e riflessiva, che Montale ricava dall'incontro con un uomo come Malraux:

Mi alzo e anch'egli si leva. Ha parlato per un'ora e mezzo dandomi l'illusione di parlare a un amico e di essersi aperto per la prima volta. Che si può pretendere di più? Dalla finestra mi fa vedere la via che devo percorrere (ma che certo sbaglierò) per trovare un posteggio di tassi.

Esco sotto i primi goccioloni e costeggio la piscina deserta. Non so se invidiare il regale destino (o anti-destino) di André Malraux, ma stasera sono meno scontento del mio. E anche di questo posso ringraziare il regale autore delle *Voci del silenzio*<sup>567</sup>.

---

<sup>563</sup> Ivi, p. 204.

<sup>564</sup> Ivi, pp. 205-206.

<sup>565</sup> Per questo aspetto cfr. Scaffai: «Nel *corpus* delle prose, ve ne sono alcune in cui Montale ha il ruolo dell'intervistato, altre in cui è intervistatore. Le prime sono propriamente di fantasia: l'intervista è cioè una messa in scena, un espediente narrativo. Le seconde, quelle in cui Montale ha il ruolo dell'inviato, sono vere interviste, sebbene ciò non escluda forse il ricorso a trucchi del mestiere [...]»; *L'intervista con l'autore: il caso di Montale*, in Atti del Convegno annuale di MOD – Società italiana per lo studio della modernità letteraria: *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Padova-Venezia 16-19 giugno 2009 [«La modernità letteraria», 26, ETS, Pisa 2011, p. 7].

<sup>567</sup> *FC*, pp. 212-213.

L'ipotetica condivisione di un comune destino e una certa affinità di punti di vista con l'artista francese riempie l'autore di un sentimento di gratitudine per quell'uomo che inconsapevolmente lo ha reso meno ostile alla propria sorte. Una simile conclusione rende dunque legittima l'osservazione di Marco Forti nella sua *Introduzione*:

È proprio vero che, oggi più di ieri, l'autore di un ritratto è sempre anche l'autore di un autoritratto; e Montale non lo ha smentito nel caso di «Malraux»<sup>568</sup>.

In *Pompidou e la letteratura* (1962)<sup>569</sup>, Montale racconta dell'elegante e formale incontro con il primo ministro francese, che affianca all'attività politica la passione per la letteratura. Di Pompidou l'autore offre una descrizione oggettiva e puntuale:

Il presidente Pompidou è ancora giovane. Nato a Montbondel, nel Cantal, nel 1911, dimostra meno dei suoi cinquantun anni. È alto, longilineo, i capelli fini e lisci, nerissimi, non sono molti ma non lasciano apparire alcun segno incipiente di calvizie. Il disegno del naso e della bocca è sottile, gli occhi sono vivaci e scrutano il visitatore senza dare il sospetto della diffidenza. È vestito di blu scuro, naturalmente elegante e non porta decorazioni all'occhiello<sup>570</sup>.

L'autore ha modo di ascoltare l'opinione del ministro sullo stato della poesia (egli ha infatti appena pubblicato un'antologia proprio sulla poesia francese)<sup>571</sup>, ma anche di esprimere la propria:

---

<sup>568</sup> Ivi, p. XXII. Secondo Fabrizi: «Dal colloquio con Malraux Montale ricava la convinzione che lo scrittore francese la pensi in qualche modo come lui, dal momento che assegna all'arte la capacità di sottrarre l'uomo ai lacci del determinismo»; [A. Fabrizi, *Montale fuori di casa*, in «Rivista di Letteratura italiana», 1, 2001, p. 187].

<sup>569</sup> Dell'incontro con Georges Pompidou Montale tornerà a scrivere qualche anno dopo: «Nel 1963 mi trovavo a Parigi al solito hotel Saint-James quando fui raggiunto da un *comp de fil* da Milano. Era il direttore del "Corriere" che mi proponeva di intervistare Pompidou. Non sono un intervistatore brillante e in quel tempo (ora non penso esattamente lo stesso) gli uomini politici mi ispiravano una certa diffidenza. Governano la *polis* ma che cosa fanno dell'uomo? Ne parlai con Manlio Brosio, allora ambasciatore a Parigi, il quale si incaricò subito di condurre in porto la trattativa. Il presidente detestava i seccatori e in modo particolare i letterati, alcuni dei quali si erano offesi non trovandosi inclusi in una certa antologia che spazia da Charles d'Orléans fino a... Fino a chi? Questo dovevo apprenderlo due giorni dopo all'hotel Matignon dov'ero giunto a mezzogiorno e dove mi apparve tutto accaldato, cortese e insieme un po' diffidente il delfino di de Gaulle, l'uomo al quale il Generale avrebbe affidato l'eredità più difficile che io potessi immaginare. "Non dobbiamo *causer politique*" mi disse subito dopo essersi scusato del ritardo. "Ma so che lei non è un politico e questo mi rallegra. Neanch'io lo sono in un certo senso"; [E. Montale, *Quando ero un delfino*, PR, 1974, p. 1152].

<sup>570</sup> FC, p. 215.

<sup>571</sup> Scaffai intercetta nell'incontro con Pompidou quei «trucchi del mestiere» messi in atto da Montale anche nelle «vere» interviste [cfr. nota n. 551]: «le risposte dell'allora ministro francese, fresco curatore di un'Antologia poetica pubblicata da Hachette, rivelano una sospettosa somiglianza e in certi casi una perfetta sovrapposibilità con passi dell'introduzione che lo stesso Pompidou aveva premesso alla raccolta. Quasi come se, in un ruolo o nell'altro, l'intervista fosse per Montale un esercizio di ambiguità». Per questo motivo, continua Scaffai, «A tale disposizione psicologica e conoscitiva corrisponde un particolare atteggiamento stilistico, segnato dalla scarsa propensione mimetica. Il Montale intervistatore di rado riporta le parole dell'interlocutore, preferendo le citazioni o l'assunzione della voce altrui nell'indiretto libero»: [N. Scaffai, *L'intervista con l'autore: il caso di Montale*, p. 7 e 12, cit.].

(Qui cade una parentesi, tutta mia. Siamo evidentemente dinanzi a una concezione classicistica ed extra-temporale della poesia. La poesia è un dono raro che a pochi, e non sempre, è concesso; ed essa è sostanzialmente eguale in ogni tempo [...])<sup>572</sup>.

Nel brano non si rilevano particolari slanci ironici, come altrove invece è stato riscontrato qua e là tra i ritratti, ma ancora un finale dal tono riflessivo che indugia sulla perplessità che simili incontri lasciano quando, toccando temi che dovrebbero avvicinare e stabilire un certo senso empatico, le persone rimangono invece perlopiù estranee tra loro, senza possibilità di scambio delle proprie più intime inclinazioni:

[...] io pensavo alla stranezza di simili incontri tra sconosciuti che restano reciprocamente tali anche dopo avere sfiorato alcuni degli argomenti che più dovrebbero, almeno per un istante, metterli in comunicazione. Forse l'uomo si rivela più nelle piccole cose che nelle grandi. E io troppo tardi mi sono ricordato che il presidente ama i fiori e il giardinaggio; e ho dimenticato di dirgli che anch'io amo gli animali, gli alberi e la natura. (E la Francia, ma era sottinteso.)<sup>573</sup>

Tra i ritratti letterari della Francia di quegli anni il più ricco di felici trovate umoristiche si trova in quel divertentissimo e paradossale brano che è *Jean Delay, moglie e figlia* (1962), dove non uno, bensì tre sono i ritratti che si susseguono e si sovrappongono tra le pagine (più un autoritratto, volendo aggiungere anche l'immagine comica che l'autore offre di sé).

Il brano si apre con un interrogativo:

A che punto è in Francia la trasformazione dell'uomo in *robot*? Pericoli simili nel sud-ovest francese, scarsamente popolato e ancora poco americanizzato, è probabile che non si avvertano; ma forse a Parigi e nel nord il processo di massificazione dell'individuo poteva preoccupare qualche spirito avveduto<sup>574</sup>.

Spinto dalla preoccupazione che l'avvento dell'uomo-meccanico possa comportare una disastrosa e irreversibile mutazione antropologica, l'autore è alla ricerca di un individuo che possa dargli delle risposte sia in senso scientifico che umano: «Giovane, ancora cinquantenne [...] Jean Delay era probabilmente l'uomo che io andavo cercando».

L'incontro con Delay è preceduto da una serie di inconvenienti che offrono all'autore lo spunto per inscenare un siparietto esilarante, per cui Forti parla di un Montale «comico-charlottiano»:

E fu così che un giorno, verso le cinque del pomeriggio, lasciando l'Opéra sotto un violento acquazzone, mi imbarcai – è il caso di dirlo – verso l'avenue Montaigne numero 53 [...]. Purtroppo l'avenue era del tutto allagata, e così il cortile; ed io dovevo esser del tutto in

---

<sup>572</sup> FC, p. 216.

<sup>573</sup> Ivi, p. 219.

<sup>574</sup> Ivi, p. 220.

guazzo quando, dopo vari sondaggi andati a vuoto, trovai l'ascensore che cercavo e il campanello che dovevo premere. Per fortuna non avevo con me un ombrello che inondasse la sala d'ingresso; e giunto in un salotto adorno di pitture cinesi tentai di mettermi in ordine. Ma uno sguardo alla *moquette* e ai miei piedi, incrostati di foglie gialle di *maronniers*, mi fece sussultare. Poiché l'insigne professore non era ancora apparso cercai di appallottolare le foglie e provvidi a nasconderle in un grande caminetto spingendole molto in fondo col *poker*<sup>575</sup>.

L'arrivo di Delay, «un uomo del tutto rassicurante, pieno di fascino e di cortesia», pone fine alla parentesi comica di cui è protagonista lo stesso autore. L'aspetto esteriore dell'uomo non fa che confermare le aspettative che Montale aveva nutrito per lui sin dall'inizio:

Alto, robusto ma snello, con folti capelli appena ricciuti, uno sguardo penetrante, un sorriso che rassicura anche se incute rispetto, elegante nel portamento, accuratissimo nel vestire, questo Basco di Baiona ha anche tutte le qualità esteriori per una carriera come la sua, compiuta a grandi bordate<sup>576</sup>.

Delay si dimostra disponibile ad accogliere tutti i quesiti che il nostro autore gli rivolge sulla presunta nascita di un nuovo modello umano determinato dai cambiamenti in atto; prudente e tutto sommato ottimista nelle sue previsioni, Delay è fermamente convinto che la cultura umanistica potrà salvare l'uomo da inimmaginabili catastrofi. Ad un tratto sopraggiunge una visione che Montale definisce «quasi soprannaturale»:

Una fanciulla forse appena ventenne, alta, esile, bionda, spettinata, con due occhi di un azzurro marino e un passo leggero come un volo [...]<sup>577</sup>.

Si tratta di Florence, la giovane figlia di Delay che porta il nome della città italiana e che reciterà nel ruolo di Giovanna d'Arco nel film di Bresson. Ella appare a Montale come un «angelo alla Burne-Jones che più tardi mostrò i lineamenti *estompés* di una forosetta di Greuze»<sup>578</sup>. La ragazza interrompe il colloquio tra l'autore e Delay per parlare di sé, confessando le proprie velleità e passioni artistiche, ma improvvisamente il forte rumore della pioggia dall'esterno suscita la preoccupazione nell'autore sulla possibilità che un tassì possa arrivare con quelle condizioni atmosferiche. Florence si occupa allora di trovare una soluzione, mentre Delay offre in regalo all'autore due tomi da lui curati sull'opera di André Gide. Così, Florence si rende disponibile ad accompagnare l'autore al tassì, mettendo il «fardello» dei due libri al riparo sotto il suo

---

<sup>575</sup> Ivi, p. 221.

<sup>576</sup> *Ibidem*.

<sup>577</sup> Ivi, p. 223.

<sup>578</sup> Cfr. la descrizione della cameriera Filli nel racconto *Farfalla di Dinard*: «[...] disse la leggiadra Filli sgranando un par d'occhi alla Greuze».

impermeabile (gesto che permette a Montale di riferire una ulteriore citazione letteraria verso il personaggio di Florence: «Nel cortile allagato ho l'impressione di essere re Lear condotto per mano da Cordelia»)<sup>579</sup>. Il tassì non c'è, l'autore fa rientro nel salotto e, nell'atto di togliere ancora le foglie dalle scarpe, un'altra improvvisa illuminazione lo sorprende in quella circostanza:

Ma quando mi ritrovo solo nel salotto e sto tentando di eliminare qualche altra foglia dalle mie scarpe ecco aprirsi la porta ed apparire una donna forse bellissima ma talmente imbucata in *foulards* e scialli<sup>580</sup> che io vedo soltanto due occhi lucenti e risoluti. «Vi accompagno io» dice con decisione senza che io abbia tempo di presentarmi<sup>581</sup>.

È la moglie di Jean Delay, che si rende disponibile ad accompagnare l'autore presso il suo hotel; egli rimane fortemente colpito dallo sguardo della donna<sup>582</sup> («io guardo in tralice gli occhi della signora, bellissimi»), anche perché è l'unica parte scoperta del suo viso (avvolto dal «cumulo delle sciarpe»). Procedendo a rilento nel traffico cittadino e trovandosi in uno stato confusionale per la stranezza di quelle circostanze il narratore, sin dall'inizio del racconto tormentato dall'aspetto poco ordinato della sua figura, porge i saluti alla donna e nell'atto di scendere dalla vettura nota «con orrore» che le sue scarpe sono ancora sporche di foglie gialle. Il brano termina con la solita conclusione riflessiva sull'incontro appena avvenuto: «ma intanto debbo registrare con soddisfazione che non tutto in questo mondo va a rotta di collo». Un piacevole senso di stupore integra tale constatazione dal momento che Florence è riuscita ad avvertire René Char della permanenza del nostro poeta in Francia (così come gli aveva promesso): presto si incontreranno<sup>583</sup>.

## 2.7 *L'arte del paesaggio*

Il lungo *excursus* montaliano nell'ambito della cultura francese valorizza spesso il paesaggio in funzione della rievocazione di personaggi illustri e delle manifestazioni artistiche che quei luoghi

---

<sup>579</sup> Cfr. *Morgana* «Ahimè figlia adorata, vera mia / Regina della Notte, mia Cordelia, -» [*Morgana*, vv. 14-15, *QQ*].

<sup>580</sup> Già a proposito di *Donna Juanita* (FD) Taffon notava un particolare gusto di Montale per la descrizione in ipotiposi: «Gonna, sottogonna fino alle caviglie, guanti, scarpe di corda, occhiali scuri, il cappello sostituito da un turbante di colore scuro»; [G. Taffon, p. 191].

<sup>581</sup> FC, p. 224.

<sup>582</sup> Il motivo dello sguardo – *topos* poetico tra i più comuni e celebri sin dallo Stilnovismo – è centrale nella fenomenologia montaliana soprattutto nel sistema delle *Occasioni* (anche se il poeta ne fa ampio uso anche nelle altre raccolte poetiche), in riferimento a Clizia e al potere rischiarante dei suoi occhi, al suo carattere irradiante e fulmineo, dunque epifanico.

<sup>583</sup> E infatti nel rendiconto che segue (*Auric e Char*, 1962), che chiude la «serie francese» di *Fuori di casa*, Montale narra dell'incontro con René Char: «Ha cinquantacinque anni, è alto, robusto, i suoi capelli sono leggermente crespi, la sua andatura potrebbe essere quella di un soldato anche se il bastone a cui si appoggia mi fa pensare a qualche suo incidente di macchina» [FC, p. 231].

hanno ispirato. Nella familiare Francia, quel paese in cui «natura ed arte si confondono come in nessun altro», la trasformazione dell'«uomo meccanico» è ancora agli albori ed è talvolta possibile trovare una piena sintonia con il paesaggio naturale, anche se la «joie de vivre» che caratterizzò, per esempio, l'arte impressionistica, sta pian piano scomparendo:

Allorché i grandi impressionisti scopersero il *plein air* e la gioia di vivere in una natura che non fosse quella dei quadri da museo, la rivoluzione industriale non era ancora che all'inizio<sup>584</sup>.

In un altro brano francese, *Da Aix-en-Provence*<sup>585</sup> (1954), l'autore registra tuttavia una distanza tra il paesaggio che scorge in quella regione e i prodotti artistici dei pittori impressionisti (che lo hanno spesso e notoriamente immortalato):

I quadri che gli impressionisti ci hanno lasciato della Provenza somigliano così poco al paesaggio provenzale, anche dov'esso è rimasto immutato, che ci si chiede come mai quella scuola poté fondarsi, almeno all'inizio, su presupposti scientifici e persino naturalistici. [...] La Provenza, regione che gli stessi geografi stentano a delimitare, non manca di aspetti aridi, desolati, desertici, e ne vedremo qualcuno; ma più spesso presenta un paesaggio assai dolce, teneramente modellato. La rottura, la frattura dei suoi poeti pittorici fu prima di tutto, come dubitarne?, una rottura interiore, spirituale. Dal punto di vista della nuda «verità» Corot e poi Fattori avrebbero raggiunto ben altri risultati<sup>586</sup>.

Le descrizioni paesaggistiche in *Fuori di casa* diventano complementari e necessarie alla comprensione del tessuto culturale francese e dell'uomo che abita quelle regioni ancora preservate dalla contaminazione industriale. *Gli snob della Camargue* (1954), che secondo Forti mostra la «dimensione del viaggio fra fisica e intellettuale, fra vitale e critica», è forse il racconto più esemplificativo in tal senso, in cui l'autore intreccia sapientemente fisionomia paesaggistica e caratterizzazione umana.

Si legga l'*incipit*, fortemente espressivo:

Terra di riporto, accumulata dai rabbiosi capricci del Rodano, brughiera, palude, sterpaglia, un tempo folta foresta, la Camargue è anche, dicono i geografi, un'isola in cui i confini mutarono nei secoli secondo gli umori del suo fluviale creatore. Oggi che il gigante è alquanto imbottigliato, grossi colpi di scena non sono prevedibili [...]<sup>587</sup>.

---

<sup>584</sup> Ivi, p. 129.

<sup>585</sup> *Da Aix-en-Provence* costituisce, insieme a *Mistral e la Provenza, Il singolare caso di Charloun e Gli snob della Camargue*, una «mini-serie» provenzale all'interno dell'ampia sezione dedicata alla Francia.

<sup>586</sup> *FC*, pp. 177-178.

<sup>587</sup> Ivi, p. 183. Privitera giustamente accosta questo *incipit* all'immagine del «ciabattare» delle cicogne già osservato in *Storie naturali*, per il tessuto fonico e per la sintassi nominale che le caratterizza: «La nominalizzazione che ritarda il presentarsi di soggetto e predicato consente all'autore un suggestivo lavoro fonico in R e L, teso a suggerire l'instancabile azione del «fluviaLe cReatoRe»; [L. Privitera, op. cit., p. 340].

Cui segue una ulteriore caratterizzazione basata sulla solita tendenza montaliana a instaurare un parallelismo tra paesaggio straniero e quello italiano, inserendo inoltre un altro riferimento colto all'interno di una citazione letteraria:

La Camargue occupa nella geografia letteraria francese il posto che da noi tennero certi luoghi della campagna toscana e della Maremma: «Si va in Camargue» per scrivere qualche racconto strapaesano o per assistere alla timbratura dei tori o per inforcare qualche discendente degli antichi cavalli saraceni; ma soprattutto si vive in Camargue per ritemprarsi al contatto di una natura primigenia dove la vita è ancora, secondo la frase di Blake poi ripresa da Gide, il matrimonio del Cielo e dell'Inferno<sup>588</sup>.

In Camargue Montale si muove tra le mistiche tradizioni di gruppi nomadi (si imbatte in una folla di zingari che si reca in quella regione per devozione, donne «avvicchiate» a una statua che «borbottavano fitte preghiere, a grandine») e l'agio lussuoso di poche famiglie ricche. La nota paesaggistica è sempre presente, spesso per introdurre un cambio di ambientazione, come quando dalla grotta sotterranea della Santa passa a visitare i *mas*, le antiche case coloniche tipiche della Provenza: «Il paesaggio era vasto, desolato, luccicante di acquitrini».

Sulla stessa linea si colloca lo scorcio che ci offre della cittadina di Sainte-Adresse in *Diario di Normandia*<sup>589</sup>; la pittura è ancora fedele trasposizione di quello che si poteva vedere un secolo fa:

Oggi questa piccola città – benché sia un comune autonomo – si può considerare come un sobborgo dell'Havre. Ma se guardate uno degli acquerelli di Jongkind esposti al Louvre, vi accorgete quale delizioso villaggio di pescatori sorgesse su questa spiaggia cent'anni fa. Ormai non vi si trovano più né pescatori né artisti scapigliati. Dall'asfalto si passa direttamente ai ciottoli di una riva inamena, spesso battuta da quell'effimero nebbione che qui si chiama brutalmente *crachin* (non per nulla siamo nei paesi di Maupassant)<sup>590</sup>.

---

<sup>588</sup> FC, p. 183. Per cui commenta Scaffai che «*Gli snob della Camargue* mantiene, come riflesso dell'esperienza biografica, la fisionomia di un resoconto; ciò si concilia con l'indole dell'inviato Montale, incline a cogliere i rapidi segni e le occasioni (incontri imprevisti, fenomeni e paesaggi naturali) dai quali ricavare l'essenza di un luogo»; [PN, p. 295].

<sup>589</sup> La prosa uscì sul «Corriere della Sera» nel 1955 (nello stesso anno anche *La casa di Flaubert*). Ci informa Scaffai: «L'occasione di entrambe è il viaggio nella regione francese che Montale compì nell'agosto del '55, in compagnia della Mosca e di Gina Tiozzi; il poeta, la moglie e la fedele domestica furono ospiti di Ferdinando Mor, allora viceconsole italiano a Le Havre. Cfr. F. Mor, *Il mio amico Montale*: «L'anno dopo, nel 1955, Montale venne come mio ospite in Normandia, dove ero stato trasferito, ancora come V. Console. Gli andai incontro a Parigi, alla stazione ferroviaria. Era accompagnato dalla Mosca e dalla Gina. [...] Passammo un mese tutti insieme; e a qualcuna delle nostre escursioni, fra natura e arte e cultura francese, Montale diede forma letteraria, con i noti articoli che spediva, ogni volta all'impaziente Missiroli, direttore del «Corriere della Sera»» (in Marcenaro-Boragina); [PN, p. 303].

<sup>590</sup> FC, p. 189.

Cui aggiunge, oltre, una definizione che rievoca uno dei motivi lirici più ricorrenti della sua stessa poesia [sottolineato mio]: «Paese di lente ruminazioni, la Normandia sembra sempre difesa da una forte struttura sintattica. Non apre mai il varco a illuminazioni, a sorprese»<sup>591</sup>.

Nella conclusione al brano l'autore si chiede cosa potrà ricordare di quel soggiorno in Normandia; ancora una volta, allude al potere della memoria di conservare gli elementi per lui essenziali e chiarificatori delle esperienze vissute<sup>592</sup>:

Che cosa ricorderò fra pochi giorni di St. Wandrille, di Jumièges, delle tante meraviglie architettoniche che la Normandia nasconde nella sua folta vegetazione? Forse solo l'immagine di un giovane monaco seduto sulla sponda di un canale, vivida pennellata di bianco contro l'oscuro tronco rugoso di un olmo. Fasciata da secolari foreste, percorsa da corsi d'acqua che spesso si nascondono in gallerie arboree, questa vastissima regione è un palinsesto che pochi eruditi possono decifrare a dovere. Vi manca, come sempre avviene nelle regioni ricche, il carattere, che non si deve confondere col caratteristico, col pittoresco. Quel carattere che dovunque, in Italia e in Spagna, vi fa sussultare e vi sospende per un attimo fuori dal mondo; e che è il generoso compenso offerto dalla natura alle terre povere<sup>593</sup>.

L'immagine del giovane monaco che si staglia con una nota di candore sull'oscurità dell'olmo è forse l'unico ricordo che rimarrà impresso nella memoria di quelle terre criptiche e non intelleggibili. Montale, da parte sua, sembra preferire vivezza e intensità di paesaggi che favoriscano un'improvvisa quanto memorabile eccitazione, proprio come accade in Italia e in Spagna.

---

<sup>591</sup> Ivi, p. 190. L'attesa del «miracolo» che possa dischiudere un varco, una via d'accesso segreta che conduca al rinvenimento di un Valore assoluto all'interno della realtà consueta, rimane uno degli obiettivi più fermi che l'io lirico montaliano si trova ad affrontare in ogni prova poetica. Lo spazio naturale diventa uno dei luoghi privilegiati per «smascherare» i suoi segreti fin dai primi *Ossi*, e l'attesa epifanica in cui si pone l'io lirico è quella di *chi sa* che esiste un ulteriore senso dietro la realtà prima e sensibile: «Vedi, in questi silenzi dove le cose / s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto, / talora ci si aspetta / di scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità»; [*I limoni*, vv. 22-29, OS].

<sup>592</sup> «I segni che più mi attraevano erano connessi al senso della contemporaneità, diciamo al colore e all'aria del tempo nel quale ero posto a vivere. La mia attenzione si faceva più precisa non appena mi si prospettavano aspetti, oggetti d'uso, strumenti, ambienti tra i quali io stesso vivevo o avrei potuto vivere: urbani ed extraurbani, familiari o remoti non importava, purché avvertiti presenti, inseriti nella natura, raggiungibili in qualche punto del mondo a portata di sensi. Come potenziali produttori di vicende e di futuro, ipotesi aperte su situazioni in arrivo, da sviluppare. Come quadro o scenario predisposto a un'azione imminente, nella quale da solo o con altri avrei avuto una parte. Un corso cittadino, un ponte, uno stadio gremito, una stazione, una linea ferroviaria, una musica erompente da un locale qualunque, lo scorrere di una folla sotto un portico»; [*Dovuto a Montale* (1983), in AA. VV., *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Il Mulino, Bologna, pp. 160-161].

<sup>593</sup> FC, p. 193. Mengaldo individua, disseminati tra le prose di FC, «momenti di abbandono lirico» ispirati particolarmente dall'osservazione paesaggistica: «frequente è l'alzarsi della temperatura stilistica all'atto della contemplazione di un paesaggio, con relativo serpeggiare di quella tensione espressionistica che fermenta così spesso nel linguaggio del poeta»; [P. V. Mengaldo, op. cit., pp. 333-334].

I tre brani che compongono la settima sezione volgono lo sguardo verso la penisola iberica; anche in questi la cronaca montaliana spazia tra i diversi aspetti che compongono la composita cultura spagnola, a partire da *Un festival di musiche e bombe* (1954), prosa che prende avvio dalle differenze linguistiche tra catalano e castigliano per poi soffermarsi sulla poesia catalana. In *L'età dell'oro dei «Quattro Gatti»* (1954), il *focus* diventa Barcellona e in particolare il caffè ricordato nel titolo, circolo che ha visto gravitare intorno a sé molti celebri artisti di inizio Novecento che lo consideravano lo «*Chat noir* del loro modernismo»<sup>594</sup>. Ma è in *Non si sa come vivano...* ('54) che Montale tocca l'apice dell'ironia nel raccontarci qualcosa in più sulla vita sociale della Castiglia, che non ha nulla da invidiare né alla Catalogna né al Portogallo, ma anzi ci si troverà qualcosa in più, quella «ricchezza della fauna, scarsa ma degna dell'arca di Noè». Si incontreranno i *botones*, giovani con il compito di tener compagnia agli ospiti dell'albergo, che non vi lasceranno mai soli:

[...] sbucheranno dalle porte degli ascensori chiedendo se volete scendere o salire (*bajando? subiendo?*), e poi scuoteranno la testa perché non fate al caso loro [...]. La brillantina dei loro capelli rende irrespirabile la gabbia dell'ascensore. *Bajando* o *subiendo*, è sempre lo stesso tanfo oleoso<sup>595</sup>.

Il vero mistero è legato poi agli *enfuchados*:

Per chiarire il mistero vi dirò che si chiama *enchufe* la spina, la presa di corrente elettrica. Sono dunque spinati o avvitati o *enfuchados* coloro che godono di protezioni importanti e possono così tirare non uno o due, ma anche tre o quattro stipendi.

E, si noti, non occorre affatto appartenere alla Falange o essere in odore di santità (politica) per far parte degli avvitati: basta avere un amico in auge e saperlo sfruttare<sup>596</sup>.

Montale ha poi modo di conoscere il vecchio scrittore Azorín, uomo «ancora sveglio ma poco fecondo», dall'atteggiamento evasivo e sfuggente, di cui non riesce a vincere le resistenze:

In genere, i letterati spagnoli, esauriti i primi slanci del cerimoniale, i vari *encantado* ecc., sembrano aver l'aria di divagare e di menare il cane per l'aia<sup>597</sup>.

Anche la conversazione con Azorín, come successo con altri artisti in Francia, viene interrotta dall'irruzione della donna di servizio: «una baffuta Maritorna appare nel vano dell'uscio ed io mi

---

<sup>594</sup> FC, p. 245.

<sup>595</sup> Ivi, p. 248.

<sup>596</sup> Ivi, pp. 248-249.

<sup>597</sup> Ivi, p. 250.

alzo dichiarandomi molto, *muchísimo encantado*<sup>598</sup>. È bene evidenziare come in questa sede l'immagine della governante sia virata verso il comico: una differenza anziché un'analogia con *Farfalla di Dinard*, dove le figure delle domestiche vengono invece valorizzate nell'atto del recupero di frammenti memoriali legati all'età infantile.

L'incontro con il letterato dà modo all'autore di illustrare un ulteriore aspetto, stavolta di carattere sociopolitico:

Il viaggiatore straniero non potrebbe affermare che in Spagna manchi la libertà; e se si aggiunge che qui il gusto e il piacere della conversazione sono ancora assai vivi, si rischia di offrire un quadro fin troppo ottimistico della situazione spagnola. Sono soltanto le reticenze, il pronto tamponamento degli spigoli a mettere in guardia. Ed è ovvio che dove non si può dir tutto fiorisca l'arte del compromesso<sup>599</sup>.

Racconta così un episodio avvenuto presso Salamanca dove il rettore dell'università di Madrid, in occasione di una celebrazione, avrebbe speso parole di elogio unicamente verso Unamuno, (nome celebre dell'ateneo di Salamanca), suscitando la reazione di altri esponenti. Così, tempo dopo, nominato rettore proprio a Salamanca, sarà chiamato a tenere un altro discorso:

Ed ecco il rettore stesso scegliere per il suo discorso «di ricevimento» all'Accademia il tema: *La voluntad en Augustin, Unamuno y Machado*: sperticato elogio dei due fuorilegge Unamuno e Machado e insigne esempio di rovesciamento della frittata<sup>600</sup>.

Cui si aggiunge una precisazione dell'autore sul perché abbia voluto introdurre questo aneddoto, ancora dai toni leggeri e volutamente ironici [sottolineato mio]:

Non cito questo episodio per suggerire (dopo quanto è accaduto in Italia!) che gli intellettuali spagnoli siano più trasformisti dei nostri; ma solo per dare una indicazione termometrica della situazione. Dove la «pianta uomo» verdeggia, come in Spagna, tutti gli adattamenti sono possibili, anche i più umoristici<sup>601</sup>.

Benché il viaggio in Portogallo abbia preceduto cronologicamente i soggiorni spagnoli, nell'organizzazione del libro Montale colloca la prosa relativa nell'ottava sezione, in cui rimane isolata. In *Portogallo* (1954)<sup>602</sup> l'autore compone un affresco variopinto di quel paese toccando

---

<sup>598</sup> Cfr. *Costa San Giorgio*: «più / non distacca per noi dall'architrave / della stalla il suo lume, Maritornes»; [vv. 22-24, OC]. Nelle note di commento di Isella alla raccolta si legge: Maritornes: «è quella del Don Chisciotte, o una simile» (nota di M.); [E. Montale, *Le occasioni*, (a cura di D. Isella), Einaudi, Torino 1996, pp. 140-141, n. 24].

<sup>599</sup> FC, p. 250.

<sup>600</sup> Ivi, p. 251.

<sup>601</sup> *Ibidem*.

<sup>602</sup> La prosa apparve sul «Corriere della sera» il 9 luglio 1954 col titolo *Non si capiva se era figlio di una nobildonna o di una strega*, dopo un soggiorno a Lisbona nello stesso anno per una conferenza sulla «nostra recente letteratura». Montale estromise invece dalla raccolta il brano dal titolo *L'incantevole ora dell'aperitivo all'ombra dell'Avenida a Lisbona*

diversi aspetti della cultura, delle manifestazioni artistiche e del paesaggio, tentando inoltre di spiegarci quell'ambiguo sentimento che sembra caratterizzare gli abitanti del posto, un misto di nostalgia ed entusiasmo che anima le loro tradizioni ed usi. Il brano ha inizio con un *incipit* incisivo:

Il Portogallo è uno dei due paesi latini che il Cielo ha meglio preservato dalla volgarità<sup>603</sup>.

A una simile osservazione seguono una serie di periodi ipotetici che formulano le spiegazioni più plausibili sulle ragioni di una simile condizione conservativa, per cui le chiavi di lettura sono molteplici: forse la carenza di capitale ha evitato uno sviluppo industriale massiccio, preservando lo scenario naturale dal deturpamento; forse il vivo e ben radicato sentimento religioso ha posto un freno alla «corsa al meccanicismo e alla vita intensa»<sup>604</sup>. Fatte queste e altre possibili congetture, rimane ferma la convinzione che in Portogallo la «frusta del progresso» non è ancora riuscita a esercitare la sua pressione:

Siamo in una delle ultime classiche riserve di Strapaese, questa è la verità: in un angolo del mondo dove non esistono confini tra regalità, familiarità e indigenza, e dove la misura delle cose è ancora umana<sup>605</sup>.

La lingua, componente fondamentale della cultura portoghese insieme alla sua più famosa espressione, il *fado*<sup>606</sup>, quel canto oscuro, «macerato di cupa tristezza», che coinvolge l'ascoltatore

---

(ora in *Prose varie di fantasia e d'invenzione*), per cui commenta Privitera: “La Mosca certo non compare nella narrazione dell'inviato speciale, ma l'occasione-spinta non risulta per questo meno «spiattellata»: «Mi sono seduto a un caffè dell'Avenida da Libertade, ho ordinato vino bianco e *langostinhas* (aragostine), come qui si usa. [...] Io non possedevo che una modesta conoscenza dello spagnolo quando [...] dovetti esporre, s'intende in italiano, alcune idee sulla nostra recente letteratura. Il mio introduttore, fermo in piedi accanto a me, leggeva alcune sue cartelle di presentazione. [...] Parlava nella sua lingua. Mi accorsi subito che comprendevo circa il cinquanta per cento delle sue parole; le altre le afferravo con la coda dell'occhio [...]. Il suo discorso era tutto un omaggio all'Italia ed io non ero che un pretesto.” [L. Privitera, op. cit., p. 338].

<sup>603</sup> FC, p. 255.

<sup>604</sup> «All'affermazione della propria incapacità a spiegarne le cause segue una serie di ipotesi diversamente angolate a seconda dei punti di vista e girate alla responsabilità dei vari “specialisti”, o comunque di chi creda di possedere chiavi interpretative esaurienti; e non sai se tali ipotesi siano date come complementari – nel preciso senso fisico del termine –, quindi tutte valide nel loro ambito, o se la supervisione ironica dello scrittore ne metta a nudo, vanificando l'una con l'altra, la rispettiva inconsistenza: ambiguità che è insita in tutta la gnoseologia probabilistica di Montale, sospesa tra una nozione di polivalenza e una di radicale inaccessibilità del reale»; [P. V. Mengaldo, op. cit., p. 325].

<sup>605</sup> FC, p. 256.

Sulla «misura umana» delle cose si legga anche la seguente dichiarazione in *Auto da fé*: «Qualcuno ha definito la malattia dell'uomo d'oggi come una progressiva perdita del centro. Un tempo l'uomo fu creduto misura di tutte le cose, più tardi si continuò a crederlo misura di tutte le cose, oggi non lo si crede più misura di nulla» [AF, p. 204].

<sup>606</sup> «Canzoni malinconiche, solitamente interpretate a gruppi di tre da un solista con accompagnamento di chitarra. Di remota origine, si diffusero però soprattutto a partire dal XVIII secolo, a Lisbona, nei quartieri popolari dell'Alfama e della Mouraria»; [PN, p. 507, n. 9].

al punto di straziarlo; il paesaggio, che con la sua varietà naturale evoca alcuni degli scorci naturali della nostra penisola, e infine gli abitanti, custodi di antiche tradizioni, povere genti che non chiedono né esigono più di quello che hanno<sup>607</sup>. Quest'ultimo aspetto permette di formulare una conclusione dal tono meditativo-riflessivo che non pretende di dare una lettura risolutiva di quanto osservato, ma prende atto che solo una terra come il Portogallo è in grado di far sorgere simili dubbi, ed è proprio per questo che esercita la sua suggestiva fascinazione:

Il borgo è povero, benché al solito sia bianco di calce: è un paese di pescatori, noto perché qui le donne non portano meno di sei o sette sottane. Ma queste donne senza età, nere, corrose, scalze, confitte nella sabbia, quasi incatramate insieme in blocchi dalle molte teste (ne rompe l'immobilità il divincolio di nudi, scheletrici poppanti che sfuggono da scialli e stracci); questi scugnizzi o *meninos*, che chiedono l'elemosina stropicciando l'indice e il pollice senza grida volgari, senza dir parola, per far intendere che si contentano di un soldino per un tozzo di pane; [...]. Il giorno dopo venne a trovarmi un inviato dell'Emissora, come si chiama la radio nazionale che per fortuna del Portogallo non è affatto l'unica, non vanta alcun monopolio; e quando sentì ch'ero stato a Nazaré disse tranquillamente: «Mia madre era di Nazaré» e non parve minimamente turbato. Lo ero invece io, pensando che da noi il figlio di una pezzente può provarne sciocca vergogna o altrettanto stupido motivo di vanto, ma non mai accettare il fatto con una così franca disinvoltura, senza sottintesi. [...] non risolverò mai il dubbio; eppure il fascino del Portogallo è proprio in questo, che dubbi del genere qui possano sorgere ad ogni passo<sup>608</sup>.

La riflessione su un'umanità originaria e pura, conservata e concentrata solo in rari e limitati residui territoriali, instaura un legame di continuità tra *Portogallo* e il brano che nella raccolta lo segue, *Sulla Via Sacra* (1962), ambientato in terra greca<sup>609</sup>. È in questi reportages infatti che lo scavo esistenziale del poeta va più a fondo, arrestandosi in quei luoghi ove appunto resiste ancora una preziosa autenticità, pur essendo tuttavia conscio che si tratta solo di pochi residui che la «frusta del progresso» ha sinora risparmiato per ragioni che il lettore può ricavare da sé. Il brano prende avvio da un'osservazione sul paesaggio greco costruita su una serie di opposizioni:

---

<sup>607</sup> Secondo Scaffai «la prosa deve essere messa in relazione con lo scetticismo antimoderno già emergente nei racconti di *Farfalla di Dinard* che risalgono alla fine degli anni Quaranta. Tra questi, specialmente *La donna barbata* (1948); oltre alla polemica nei confronti del mondo ridotto a ingranaggio o meccanismo, quella prosa del '48 e questa del '54 condividono l'ambiguo atteggiamento di attrazione e orrore nei confronti di un'umanità grottesca e deforme [...]; [Ivi, pp. 319-320].

<sup>608</sup> *FC*, pp. 260-261. È il caso di evidenziare, in questo come in altri molti esempi nelle prose, la posizione di Montale rispetto a quanto riporta nei suoi reportages: quello stato di radicale incertezza e perplessità, quell'ammissione di non sapere né conoscere il "perché" delle cose. Già Mengaldo notava questo aspetto nelle prose, che «[...] ci appaiono spesso come una tela di cui il lettore, e prima l'autore stesso, debba in qualche modo completare l'ordito, volutamente campite nella dimensione del provvisorio. Una spia evidente ne sono i frequenti attestati di ignoranza, le interpretazioni polivalenti e possibilistiche, gli equivalenti insomma dei *forse* (che è anche qui parola-chiave), *se, non so* disseminati nella poesia montaliana»; [P. V. Mengaldo, p. 325, cit.].

<sup>609</sup> Nel maggio del 1962 Montale è in Grecia su invito dell'Istituto Italiano di Cultura, diretto da Margherita Dalmati [*TP, Cronologia*, p. LXXVII]. Il brano uscì sul «Corriere della Sera» il 18 maggio dello stesso anno.

Alla tellurica lacerazione della crosta terrestre fa riscontro, in Grecia, una quasi lussuriosa ricchezza di vegetazione povera. Poco o niente di nuovo per chi conosca il paesaggio italiano; ma da noi la varietà insidia la continuità del piacere, provoca una soddisfazione che muta d'ora in ora e non consente le fruttuose ruminazioni di un'altissima noia. Noi Italiani godiamo del nostro paesaggio a cucchiaini; mentre in Grecia la misura è quella del gallone. Anche l'insidia della fauna umana qui è sventata<sup>610</sup>.

La discontinuità del paesaggio greco consente di godere in misura maggiore di quella vegetazione lussureggiante solo a sprazzi, lasciando il tempo anche di provare quel senso di tedio che invita alla riflessione nei tratti invece in cui esso appare più desolato. Delfi, luogo sacro per antonomasia, deputato a dispensare verità infallibili e profezie, permette all'autore di svolgere liberamente quel motivo dell'attesa che è unificante nella sua poesia, anche se in questo caso si registra uno svuotamento di senso nella battuta ironica sul contrasto tra i desideri esaudibili<sup>611</sup>:

A Delfi [...] bisogna risiedere a lungo in attesa che giunga l'ora della rivelazione. In difetto di questa, bisogna limitarsi ad ammirare il famoso auriga dagli occhi di smalto e ad immergere le mani nella fonte Castalia esprimendo mentalmente un desiderio. Non mi sono sottratto a questo rito, ma purtroppo i desideri erano molti e contrastanti e non penso che possano essere esauditi. [...] L'aria di Delfi è elettrica, eccitante, probabilmente misterica; ma il mistero e il turismo non sono conciliabili<sup>612</sup>.

Il paesaggio greco è, al pari di quello portoghese, ancora ispiratore di una profondità come forma dell'arretratezza che fiorisce soltanto in chi abbia l'attitudine e la disposizione ad accoglierlo<sup>613</sup>  
[sottolineatura mio]:

---

<sup>610</sup> FC, p. 265. Si noti come l'immagine della «fauna umana» sia analoga a quella della «pianta uomo» in *Non si sa come vivano...*, ma anche a “l'esile pianticella dell'uomo «naturale»” in *Diario di Normandia*.

<sup>611</sup> La dimensione dell'attesa - attesa di uno “strappo” spazio-temporale, momento di fuga e di liberazione dal presente - è una delle principali costanti montaliane accanto alla rivelazione epifanica, ed è naturalmente funzionale ad essa. È lo stesso Montale a precisarlo: «Il mio genere è tutto un'attesa del miracolo», scrive nel '24 glossando *Godi se il vento...* In poesia, l'attesa è tutta radicalmente negativa: c'è una effettiva difficoltà a godere della realtà più immediata e apparente, sperando e alludendo invece a una dimensione più profonda e nascosta della quale gioire. Per Montale l'esercizio della poesia coincide con la ricerca di verità profonde, con la paziente attesa del manifestarsi di una qualsiasi discontinuità fenomenica che possa garantire un accertamento decisivo.

<sup>612</sup> FC, p. 266. Con questa chiusura ironica si sottrae in qualche modo un po' di suggestione al momento dell'espressione dei desideri, attraverso quel processo di «antiestraniamento» che, secondo Mengaldo, Montale applica negli scritti di viaggio di *Fuori di casa*: «L'esplorazione del nuovo non si risolve mai nell'ebbrezza sottilmente antiumanistica dell'*inconnu*, al contrario, il diverso è sempre ricondotto entro i parametri di un'esperienza di vita e cultura già sedimentata, divenuta seconda natura, quasi si trattasse (con parole montaliane che vengono perfettamente a taglio) di ritrovare qualcosa che ci era già noto ed intimo “fuori sede”. Atteggiamento squisitamente umanistico. Mezzo fondamentale di questo processo che direi di antiestraniamento è il sistematico filtraggio culturale cui l'autore sottopone le cose che vede, riducendo la loro diversità e molteplicità entro le griglie delle sue, e nostre, strutture culturali»; [P. V. Mengaldo, op. cit., p. 327].

<sup>613</sup> Tema tipicamente montaliano quello dello sguardo scrutatore, quella “seconda vista” in grado di percepire un senso nascosto ma rivelatore oltre le cose: «Lo sguardo fruga d'intorno, / la mente indaga accorda disunisce / nel profumo che dilaga / quando il giorno più languisce. / Sono i silenzi in cui si vede / in ogni ombra umana che si allontana / qualche disturbata Divinità.»; (*I Limoni*, vv. 30-36, OS);

Non già che l'Ellade d'oggi deluda il viaggiatore «sentimentale» (un tipo di turista destinato a scomparire) perché ancora oggi essa può offrir molto a chi abbia occhi e sensibilità; ma è questione d'anni<sup>614</sup>.

Ed è proprio da quella sensibilità che scaturisce la deliziosa immagine metaforica sul panorama di cui si può godere lungo la strada che da Atene conduce a Delfi e che vale la pena di ricordare:

Un miracolo di armonia è invece la lunga serpeggiante strada che da Atene porta ad Eleusi, a Tebe [...] e infine a Delfi. Qui la vegetazione ha gli alti e i bassi di un poema in cui l'aspirazione si alterna a fasi di nutriente torpore. Il paesaggio è tutto un succedersi di strofi irregolari, l'evidente lavoro dell'uomo non giunge a farne un quadro umanistico. Gli avvallamenti e le brevi salite si danno il cambio, i pini, gli oliveti e gli eucalipti cedono il posto a piccoli vigneti protetti da muri a secco formati da grandi pietre. Un folto gregge di capre può vedersi raccolto, col pastore e col cane, all'ombra di un albero. Ma forse la maggior sorpresa è data dalla varietà delle erbe minute, dai cuscini di velluto che rivestono le rocce, dal proliferare delle roselline selvagge. Le luci sono spesso accecanti, il vento che soffia da gole lontane sommuove il tappeto dei muschi là dove qualche chiazza di verde si ostina a crescere su ciglioni di terra rossastra. Monotonia e spreco, miseria e sotterranea convulsa esuberanza sembrano dovunque i caratteri di questa «via sacra» del mondo antico<sup>615</sup>.

Nel 1964 Montale segue Papa Paolo VI nella visita in Terrasanta<sup>616</sup> e da questa esperienza scaturirono gli scritti destinati al «Corriere della Sera» dal titolo *Da Gerusalemme divisa e Noterelle di uno dei Mille*, (1964). Nel primo rendiconto Montale descrive l'itinerario del Pontefice e l'accoglienza a lui riservata, soffermandosi con costante precisione sull'illustrazione del contesto storico-politico di quelle terre divise. Ma vi è, accanto alla cronaca di quell'evento straordinario, un percorso parallelo, preponderante sul primo, che è quello intimo e personale vissuto dal poeta, il suo viaggio interiore attraverso quelle terre (per cui Forti giustamente evidenzia come, anche in questo caso del tutto particolare, Montale abbia saputo ricavare da quel viaggio una «sua occasione»)<sup>617</sup>.

---

<sup>614</sup> FC, p. 267.

<sup>615</sup> Ivi, pp. 267-268. Per cui giustamente Forti evidenzia la capacità dell'autore di cogliere in quel paesaggio non così diverso dal nostro un'armonia del tutto propria: «Se un'armonia Montale sa trovare in questa sua Grecia così prossima, nelle sue dissonanze, all'asciutto splendore di ogni terra mediterranea, è quella semplice e demistificante di una natura e di un paesaggio che, sbriciolati in sé certi miti, si affermano come ritmica metafora espressiva del tutto restituita a un cosmico caso, con i loro dèi ormai lontanissimi, sepolti, e la loro fisica prorompente di colori e di indugi»; [Ivi, p. XXIX].

<sup>616</sup> Fu, quello, il primo pellegrinaggio di un pontefice in Terrasanta.

<sup>617</sup> «Il gran pregio di Montale è quello di aver fatto anche di questa occasione una *sua* occasione; di avere immesso quella che è stata una coraggiosa missione pastorale del Papa nel quadro di quella religiosità non confessionale e solo in senso lato giudaico-cristiana, che distingue anche le massime punte meditative della poesia montaliana»; [FC, p. XXX].

La premessa al rendiconto esprime prima il sentimento che lo muove nel cammino verso Gerusalemme, con una vena di sottile ma pungente sarcasmo<sup>618</sup>, per poi informarci sulla sistemazione in quella terra divisa, che richiede dunque una duplice dislocazione:

Ma in questi giorni un solo alloggio non bastava ai giornalisti, perché la città è divisa in due parti, una giordana e una israeliana, e chi voleva vedere qualcosa doveva far la spola dall'una all'altra, dopo essersi imbottite le tasche di ogni genere di documenti, tessere e salvacondotti. Per la prima volta in vita mia, ho avuto così due alloggi, uno dei quali lussuoso, a forse un chilometro di distanza<sup>619</sup>.

Si preoccupa poi di registrare le opinioni di Giordani ed Arabi a proposito della visita del Pontefice, stemperando con la solita ironia un passaggio difficile:

Che cosa pensano gli Arabi del nostro coraggioso Pontefice? Lo abbiamo chiesto ad un arabo ed egli ci ha interrogato a sua volta: sa camminare sull'acqua il Papa? E alla nostra risposta se ne è andato, deluso<sup>620</sup>.

Sbalordito di come, nonostante la diffidenza di questi popoli, il Papa sia accolto da una fitta folla di persone<sup>621</sup>, l'autore ha modo di inserire un personale ricordo legato alla visita precedente in quelle terre:

Eppure la *Via Crucis*, quando l'avevo percorsa io, non era che un vicolo in salita, a zig-zag, sul quale si aprono friggitorie e piccole botteghe. Era una sera di luna, non si vedeva anima viva. In un seminterrato un uomo impastava coi piedi nudi una melma di olio di sesamo e il tanfo dilagava intorno<sup>622</sup>.

Il recupero memoriale, che innesta il confronto tra un prima e un dopo distanti un quindicennio, è inoltre funzionale all'inserimento di un ulteriore micro-tema nel rendiconto: quel timore che anche lì, in quel luogo autentico pregno di mistero e religiosità, possano sopraggiungere i dispositivi infernali provenienti dall'Occidente<sup>623</sup>:

---

<sup>618</sup> «Mancando ai monoteisti il conforto che ebbero i Greci di popolare la Terra di divinità terrene o di subdivinità in incognito, molto lento dovette essere il processo che vide nascere la carità, in sostituzione dell'antica *pietas*, accessibile solo a pochi privilegiati. E fu la rivoluzione cristiana, da duemila anni la sola rivoluzione che, anche incompiuta come è, dica ancora qualcosa al cuore dell'uomo»; [Ivi, p. 285].

<sup>619</sup> Ivi, p. 286.

<sup>620</sup> *Ibidem*.

<sup>621</sup> Ricorrendo in questi momenti al solito gusto per l'iperbole, in espressioni come: «interesse [...] altissimo», «mareggiata umana», «forte sbarramento», «calca di popolo».

<sup>622</sup> *FC*, p. 287. Si ricordi infatti che il primo viaggio di Montale in Terrasanta risale al 1948, in occasione della terza Conferenza dell'Unesco (cfr. *Da Tripoli a Siria* e gli altri brani che compongono la terza sezione di *FC*).

<sup>623</sup> Sul graduale processo di occidentalizzazione del mondo orientale Montale si era già espresso a partire dagli anni '50, in particolare nello scritto sul *Processo dell'Oriente all'Occidente*, resoconto sul Congresso tenutosi a Venezia nel '55 presso la Fondazione Cini [*SM*, II, pp. 1860-1876].

La chiesa del Santo Sepolcro sorge su quella che doveva essere poco più di una gibbosità o verruca del suolo. È là che Paolo VI ha celebrato, nello storico 4 gennaio 1964, la prima messa di un Papa in Terrasanta. Se è lecito attribuire pensieri nostri a così alto visitatore, si può credere che egli abbia invidiato quei pellegrini che vengono qui senza clamore di pubblicità e senza apparire su alcuno schermo. Teoricamente, la possibilità esisteva, poiché né Giordania né Israele posseggono la televisione: i Giordani troppo poveri per pagarsi questo lusso, gli Israeliani convinti che la televisione distraiga dal lavoro e corrompa i costumi. Ma la macchina diabolica poteva essere importata per pochi giorni, e nessun uomo di prestigio e tanto meno il capo della ecumene cattolica potrebbe sognarsi oggi di viaggiare clandestinamente<sup>624</sup>.

Come si evince da questo passo, l'evento principale – la celebrazione della messa del Pontefice – occupa appena due righe nello spazio del rendiconto giornalistico; per il resto, Montale preferisce esprimere la sua sarcastica opinione sulla «pubblicità» che l'evento stesso può avere a causa dell'importazione della TV<sup>625</sup>. Ma non è solo questo aspetto a turbarlo; lungo tutto il testo l'autore dissemina riferimenti al deturpamento urbano di quelle località: «Anche a Nazareth bisogna scendere sotto terra per vedere le grotte dove vissero a lungo Maria e Gesù e dove Giuseppe lavorò come falegname. Purtroppo la chiesa che sovrasta le grotte raffredderebbe la fede più ardente e il paesaggio circostante, assai deturpato, non giustifica più la sua reputazione»<sup>626</sup>.

Allo stesso modo, è puntuale nel registrare lo stato di benessere di cui gode la società israeliana:

La Gerusalemme ebraica è una città moderna dove esiste quasi ogni *comfort*, escluso un buon riscaldamento. Israele conta ben sette università e non ha analfabeti<sup>627</sup>.

Le contraddizioni tra due terre vicine e pur così profondamente diverse si registrano anche nel paesaggio, per cui l'autore sceglie ancora di istituire un paragone con gli scenari italiani:

La via del ritorno lungo la fascia costiera [...] e la strada che sale poi a Gerusalemme mostrano un paesaggio folto di agrumeti, ben diverso da quello giordano. A tratti sembra di essere in Umbria e qualcuno ha pensato alla Val Gardena<sup>628</sup>.

---

<sup>624</sup> FC, p. 287.

<sup>625</sup> Tornerà su questo aspetto nella parte conclusiva del brano: «Abbiamo creato tante macchine, il progresso, sebbene a rilento, è giunto anche qui, eppure noi sentiamo che la via del progresso meccanico non è che una delle vie possibili e forse non è neppure la via più giusta per l'Oriente che noi possiamo dire cristiano anche se i cristiani vi siano in minoranza»; [Ivi, p. 290].

<sup>626</sup> Ivi, p. 288.

<sup>627</sup> Ivi, p. 289.

<sup>628</sup> Ivi, pp. 288-289. Cfr. anche: «Mentre la fonte Castalia non mi aveva offuscato la memoria di Vaucluse, qui c'è un concentrato di Toscana e di Umbria che solo qualche rara apertura provenzale può suggerire, non però eguagliare»; [Il carattere dei greci, ivi, p. 276].

Ma è soprattutto nel parlare degli abitanti del posto che Montale si spinge più in là con la sua sferzante ironia, come quando ci dice che «Accanto agli ortodossi, che portano lunghe trecce e insultano chi si permette di fumare il sabato, stanno gli stessi uomini che possiamo incontrare in via Montenapoleone», o quando ci racconta di una suora che gli mostra un luccio pensando potesse essere la cena del Santo Padre: «Una piccola monaca espone alla mia ammirazione un grosso luccio che era convinto fosse destinato alla cena del Pontefice»<sup>629</sup>.

Nell'ultima parte del brano l'autore ci dà ancora qualche informazione sull'itinerario del Papa, che all'indomani visiterà Betlemme per poi intraprendere il viaggio di ritorno. La cronaca però si arresta qui, e il resto è ancora un susseguirsi di considerazioni personali ed elucubrazioni sul futuro di quelle terre e sulle conseguenze che un tale evento possa avere<sup>630</sup>. Una comprensione totale, infatti, non gli è possibile<sup>631</sup>:

Ma sul piano della storia esistono forze che agiscono nel sottosuolo e che sfuggono alla comprensione dei contemporanei. Forse io mi sono trovato come Fabrizio del Dongo a Waterloo: ho assistito a una grande azione storica senza rendermene conto.

Più tardi attraverso il ricordo ne prenderò piena coscienza. Per fortuna o per disgrazia noi uomini dell'Occidente possediamo forme verbali che ci permettono di vivere più nel passato e nel futuro che nel presente<sup>632</sup>.

I viaggi in Oriente rappresentano per Montale un archivio memoriale da cui attingere per ricavarne un'esperienza che trascende il mero servizio giornalistico assumendo un significato di una portata ben più ampia e quella possibilità di «misurarsi con se stesso» che solo luoghi come quelle terre consentono<sup>633</sup>. È lì che intravede infatti la possibilità di una dimensione ultra-

---

<sup>629</sup> Ivi, p. 288.

<sup>630</sup> «Potranno un giorno Arabi e Israeliani convivere in pace? È quello che si augura ogni uomo di buona volontà. Ma il solco è ancora profondo e le previsioni sono inutili»; [Ivi, p. 289].

<sup>631</sup> Anche anni dopo, nel '78, ammetterà che una presa di coscienza non è raggiungibile: «Se rivado con la memoria a una frase che ebbi occasione di scrivere una sera in un albergo di Gerusalemme («Un giorno prenderò piena coscienza di ciò che mi accade oggi d'intorno»), debbo dire che questo giorno ancora non è venuto. Forse la morte di Paolo VI mi farà meditare anche su questo»; [*Ha creato molti dubbi, e lo sapeva*, SM, t. II, p. 3063].

<sup>632</sup> FC, p. 290. Molti anni dopo, quando Paolo VI scomparve nell'agosto del 1978, Montale scrisse: «Ho scoperto a fondo Paolo VI l'altra sera quando davanti al televisore ho appreso della sua morte. Mi sono sentito commosso come lo sono ora nel rivivere quel momento: una profonda commozione, come un dolore mio. Perché questo sentimento? Perché è morto un uomo che soffriva, soffriva intensamente, e che si è portato dietro forse più che un mistero di angoscia. [...] Alla commozione e alla pietà, vorrei aggiungere il rammarico di non aver fatto molto di più per avvicinarlo quando ne ho avuto l'occasione, cioè durante quel lontano viaggio in Palestina. Lo vidi pochissimo, sempre da lontano, non gli parlai mai. Vivevo quell'esperienza come la vivevano i capi delle tante sette cristiane o paracristiane che popolano l'Oriente, abituati a veder arrivare i profeti dal punto cardinale opposto da cui arrivava questo esile, bianco prete romano, semplice, quasi spaurito. [...] Mi sono distratto molto in quel viaggio dall'uomo che è morto l'altra sera»; [*Ha creato molti dubbi, e lo sapeva*, SM, t. II, pp. 3060-3061].

<sup>633</sup> «Allora mi interessavano più i luoghi che visitavo. Misuravo me stesso con i luoghi che sono stati la culla del monoteismo. E dal senso dell'eternità che essi trasmettevano, io stesso ero contagiato»; [Ivi, p. 3062]. Sul motivo monoteistico si leggano anche questi versi in *Satura*: «Tutte le religioni del Dio unico / sono una sola: variano i cuochi e le cotture. / Così rimuginavo; e mi interruppi quando / tu scivolasti vertiginosamente / dentro la scala a

temporale in cui mettere alla prova la propria religiosità laica<sup>634</sup>; tale nucleo riflessivo, che accomuna, tra l'altro, scrittura in prosa e versi<sup>635</sup>, sarà deposito prezioso dei propri ricordi:

[...] terre che si possono amare o detestare, ma che in nessun caso possono lasciarci indifferenti. E per conto mio anche stavolta, vincendo la ripugnanza del grasso di montone e delle sugne di olio di sesamo, posso dire che non mi pento di aver deciso senza esitazione di prenderle e di conservarle gelosamente tra i miei ricordi più cari<sup>636</sup>.

L'altro brano palestinese, *Noterelle di uno dei Mille* (1964), il cui titolo allude con ripresa ironica all'impresa garibaldina, riferisce di quel viaggio lasciando al margine l'esperienza pontificia e toccando invece vari altri aspetti (organizzati in micro-temi intitolati<sup>637</sup>), con particolare attenzione alla propria veste di giornalista. È qui che l'autore lascia scorrere con maggior disinvoltura la sua vena ironica rispetto a situazioni singolari e paradossali di quel viaggio, come quando ci racconta che, mancando l'interruttore nella sua stanza d'albergo e impossibilitato a spegnere la luce, sopraggiunge ogni sera «un tipo negroide, un arabo di Gerico, che sale sul mio letto senza togliersi le scarpe e svita la lampada». Oppure, trovandosi ad alloggiare in un sontuoso «flat» ma essendo privo dei propri effetti personali, commenta divertito:

Una notte, ebbi invece un lussuoso flat al *King David*: camera con bagno, salotto. Ma non possedevo nulla: né pigiama, né sapone, né rasoio, né pettine. Fui soccorso dalla moglie del nostro collega Segre, alla quale rendo qui le mie grazie. Il pigiama era però troppo lungo per me – e indossandolo esclamai per la prima volta in senso non traslato: «È un altro paio di maniche!». Poi fui vinto dal sonno<sup>638</sup>.

Montale ci offre in questo brano l'autoritratto di un giornalista comico e un po' impacciato, non pienamente coinvolto nell'attività di inviato speciale in Terrasanta al seguito del Papa. Lo confermano le ammissioni di negligenza e sbadataggine raccontate a posteriori, nel segno di un umorismo quasi compassionevole per i colleghi che invece tenevano fede a una serrata tabella di marcia:

---

chiocciola della Périgourdine / e di laggiù ridesti a crepappelle. / Fu una buona serata con un attimo appena / di spavento. Anche il papa / in Israele disse la stessa cosa / ma se ne pentì quando fu informato / che il sommo Emarginato, se mai fu, / era perento.»; [*La morte di Dio, SA*].

<sup>634</sup> Com'è ovvio Montale fu chiamato a rilasciare molte interviste dopo quel viaggio in Terrasanta; nel '77 dichiarò: «Tutte le religioni sono discutibili e largamente approssimative», [...] «Non ho certezze» - «Mi pongo delle domande»; [*Corriere della Sera*], 6 ottobre 1977, p. 3].

<sup>635</sup> Le corrispondenze più rilevanti tra i brani di ispirazione mediorientale e la poesia si rintracciano nella sezione *Flashes' e dediche* nella *Bufera* (nei testi *Siria* e *Luce d'inverno*), in *Satura* (come altrove riferito), e in *Altri versi (In Oriente)*.

<sup>636</sup> *FC*, p. 290.

<sup>637</sup> Rispettivamente: *Giornalisti, Alberi, Se gli archeologi...*, *Il Papa, I re ascemiti*.

<sup>638</sup> *FC*, p. 292. Per cui Forti commenta individuando «l'allegro e talvolta il grottesco chapliniano (quindi non allegro del tutto) che gli permette di risolvere situazioni anche difficili o imbarazzanti» che scorre tra queste righe. [Ivi, p. XXXII].

I giornalisti erano appollaiati in ogni luogo, seduti a terra con la macchina da scrivere sui ginocchi, sui parapetti dello Smith College, all'ombra delle mura di Solimano, nei sottopassaggi e nei cunicoli dei Luoghi sacri. Quando non scrivevano dovevano correre a farsi fotografare, perché infinito era il numero delle tessere e dei lasciapassare richiesti. Avevano gli occhi gonfi e barbe di una settimana. [...]

Ai giornalisti non era concesso di vedere il Papa in ogni minuto della sua *randonnée*. Al massimo si poteva avere una tessera valevole per un solo momento e per pochi minuti. E il fortunato possessore di una simile tessera doveva alzarsi alle tre del mattino e trovarsi sul luogo scelto con l'anticipo di molte ore. Tuttavia, pur essendo sprovvisto di ogni tessera (avevo esaurito lo *stock* delle mie fotografie) mi è riuscito di vedere il Pontefice scendere dalla macchina [...]<sup>639</sup>.

Una sintesi di molti dei motivi di viaggio che abbiamo appena percorso si trova, certamente non a caso, nella posizione rilevata e strategica dell'ultima prosa del libro. *Sulla scia di Stravinsky* fu pubblicato sul «Corriere della Sera» il 19 settembre 1951. Qualche giorno prima, l'undici settembre, si era tenuta al Teatro «La Fenice» di Venezia la prima rappresentazione dell'opera *The Rake's Progress (Carriera del libertino)*<sup>640</sup>, ad opera di Igor' Fëdorovič Stravinskij su libretto di Wystan Hugh Auden<sup>641</sup>.

Benché cronologicamente anteriore a molte prose delle ultime sezioni, è il brano che Montale pone a conclusione della raccolta. È un dato significativo: a conclusione del lungo itinerario percorso “fuori di casa”, punto di partenza (*Le cinque terre*) e punto di arrivo si ricongiungono circolarmente (essendo, queste, le uniche due prose non ambientate all'estero, ma in Italia appunto).

Il brano, scandito in sequenze datate tra l'8 e il 13 settembre, è un vero e proprio *collage* dei motivi e delle particolarità stilistiche individuate nel corso dell'intero libro, un raccontino divertente in cui l'*humour* montaliano tocca le vette più alte. È un quadro variopinto delle migliori colorazioni linguistiche, dall'ormai abusato accento anglosassone fino alle espressioni latine, passando per alcune formule dialettali:

Il Maestro, a quanto pare, è piuttosto «arancino», come dicono a Firenze, coi giornalisti. A Napoli lo hanno interrogato a lungo per definirlo poi «il grande violinista»; *inde irae* che sconsigliano ogni approccio diretto<sup>642</sup>.

---

<sup>639</sup> Ivi, p. 291 e 294. Montale non ha mai tenuto nascosto che la pratica del «secondo mestiere» era una necessità a cui aveva dovuto piegarsi per poter vivere, dal momento che la poesia, e l'arte in generale, non potevano offrire le garanzie per una vita dignitosa. [Cfr. *Il secondo mestiere*, in *AF*, pp. 114-118].

<sup>640</sup> Per affinità tematica il brano verrà poi inserito anche in *Prime alla Scala* (1981), nella sezione «Ritratti», *SM, II*, pp. 405-411.

<sup>641</sup> A Wystan Hugh Auden (1907-1973) Montale dedicherà diverse pagine critiche: *W. H. Auden* [*SM, I*, pp. 1410-1416], *Un romanziere e un poeta* [*SM, II*, pp. 2042-2044], *Lecture* [*W. C. Williams, Poesie; W. H. Auden, Poesie*], [*SM, II*, pp. 2423-2426] e *Generosa e oscura la poesia di Auden* [*SM, II*, pp. 2777-2782].

<sup>642</sup> *FC*, p. 299.

Come giustamente nota Scaffai, «l'atteggiamento montaliano nei confronti della mondanità intellettuale convenuta a Venezia oscilla tra la partecipazione e la sprezzatura ironica»<sup>643</sup>, ed è per questo che in un passo del brano rende manifesto l'auspicio che la città di Venezia possa non ospitare più importanti manifestazioni di nessun genere:

Perché il Comune di Venezia non annunzia al mondo intero che d'ora in avanti nessuna attrazione (né artistica né mondana né sportiva) sarà più ammessa in questa divina città dove non giunge il frastuono degli *scooters*? Sparirebbe d'incanto anche il cicaleccio dei calabroni del bel mondo e Venezia si assicurerebbe una colonia di nuovi ospiti infinitamente maggiore e più duratura. Una città del silenzio ben organizzata contro ogni forma di organizzazione mondana attirerebbe gente da ogni parte del mondo. Lancio l'idea senza sperare, purtroppo, che sia raccolta e attuata<sup>644</sup>.

Dove ricorre la solita metafora entomologica ad indicare il chiacchiericcio dell'alta società che prende parte a simili eventi da cui, secondo il poeta, la sacralità veneziana dovrebbe essere salvaguardata, favorendo invece l'arrivo copioso di nuove genti.

La parte centrale del brano è riservata all'elogio del libretto composto da Auden, ed è tutto un susseguirsi di riferimenti colti per esaltare con maggior enfasi quella composizione:

Senza mancar di rispetto a quei quasi capolavori che sono i libretti di Giacosa e Illica, da quanti anni non si tesseva una ragnatela così perfetta? [...] Quale musica potrà sottolineare versi che saltano dallo stile del *Mikado* di Sullivan al monologo di Baba la Turca<sup>645</sup> arieggiante certi pezzi della *Terra desolata* di Eliot?<sup>646</sup>

Per poi passare a canterellare tra sé e sé la battuta con cui Nick Shadow persuade Tom a sposare Baba, commentando con un *topos* caricaturale tutto suo: «Dice di messer Rakewell e del suo previsto accoppiamento con quello scorfano della donna barbata»<sup>647</sup>.

Nella sequenza datata «9 settembre» l'autore racconta di aver avvicinato, su suggerimento del medico dello compositore, il figlio di Stravinsky, pittore con residenza a Ginevra, per intervistarlo. In questo caso ci rimanda ancora l'immagine di sé come giornalista e intervistatore un po' impacciato:

Disgraziatamente, Teodoro non vede il padre da dodici anni e preferisce parlarmi della sua pittura. Gli chiedo se è pittura impressionista, ma da un suo sobbalzo comprendo di aver

---

<sup>643</sup> PN, p. 336.

<sup>644</sup> FC, pp. 299-300.

<sup>645</sup> Nell'atto secondo dell'opera il personaggio di Tom Rakewell si lascia convincere da Nick Shadow, il cameriere, a sposare Baba la Turca, una donna caratterizzata da una lunga barba nera che le cresce sul volto e che è solita esibirsi per questa sua particolarità.

<sup>646</sup> FC, p. 300.

<sup>647</sup> *Ibidem*. Si ricordi l'analoga espressione nel titolo di un racconto di *Farfalla di Dinard*, *La donna barbata*.

fatto una *gaffe*. [...] Intasco una copia del messaggio e mi accomiato. L'aggressione non ha dato i frutti che mi attendevo<sup>648</sup>.

Il giorno dopo, assistendo alle prove dello spettacolo, l'autore dà prova ancora una volta della sua raffinatissima attenzione per gli aspetti stilistici delle opere che è chiamato a raccontare, elaborando una similitudine davvero efficace:

Eseguito in inglese, a me il *Libertino* pare un delizioso lavoro di ebanista, di stipettaio; un'opera che tira come una pipa Dunhill di vecchia radica. Non ho mai inteso nulla di così squisitamente legnoso e rifinito. Può darsi che in esso il settecentismo finisca poi in uno stile Chippendale più sobrio che elegante; ma non oso decidere<sup>649</sup>.

Non manca nemmeno in questo brano l'attenzione per l'aspetto fisico dei personaggi, che si manifesta alternativamente attraverso diversi moduli espressivi. Di Auden Montale dirà che «ha quarantaquattro anni, è alto un metro e ottanta e non ha, o ha perduto, l'espressione efebica e la chioma fluente che certe fotografie gli prestavano». Dalla personalità fortemente carismatica, al punto da «muover l'aria che gli sta dattorno», il giorno dopo l'esibizione il suo nome è così popolare da rimbalzare «come un burattino di gomma».

Dall'altro lato, Montale non resiste al gusto per la caricatura e, nel tracciare altri ritratti, si dimostra ancora fedele al proprio catalogo, rispolverando quel gusto per il particolare svilente che ricorda i tanti personaggi della *Farfalla* [sottolineato mio]:

Stravinsky è giunto all'imbarcadero, a Rialto, seguito dalla sua *troupe* e accolto dagli applausi di un centinaio di peoni in ciabatte, con la camicia sciolta sui pantaloni sbracalati, logori *pullovers* attorcigliati sul davanti o sul didietro e ciuffi di setole giallastre sfuggenti dal cerchio degli occhiali neri<sup>650</sup>.

Aggiunge poi un'ulteriore frecciatina per quell' «intelligenza mondana» tante volte bersaglio di derisione nella sua narrativa e nella sua poesia senile:

---

<sup>648</sup> FC, p. 301. Theodore Stravinkij (1907-1989) è autore di *Le message d'Igor Stravinsky* (1948). Montale ne possedeva una copia con dedica autografa (*Fondo Montale*, n. 1321).

<sup>649</sup> FC, pp. 301-302. Per cui Mengaldo commenta come le metafore «d'estrazione artigianale», imperniate sul connotatore dei manufatti di legno» dimostrano «che la presa di distanza critica è fortemente connessa alla concezione dell'opera d'arte come oggetto di cui il critico fornisce, piuttosto che la stetosopia, un correlativo»; [P. V. Mengaldo, *Montale critico di poesia*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 21-146].

<sup>650</sup> FC, p. 304.

Mi spiegano che non si tratta di peoni ma della quintessenza più squisita dell'intelligenza mondana. Parlano una *koiné* anglo-romanesca («Il progresso del racchio») e si conoscono tutti fra loro<sup>651</sup>.

Nell'ultima porzione testuale il nostro autore, in procinto di tornare a Milano, vede ancora una volta Auden in aeroporto e aggiunge *in extremis* una nota di colore:

Parla quasi in italiano, mi fa un'istantanea, mi ripete la sua ammirazione per Dante, poeta che gl'inglesi cucinano a modo loro (e hanno ragione); poi salta sull'apparecchio come un capriolo<sup>652</sup>. La sua testa color carota s'imbuca, sparisce<sup>653</sup>.

Nel finale del brano sorprende il repentino cambio tonale che immediato si eleva nel momento stesso in cui l'occhio di chi guarda si allontana dalle cose e dalla realtà, ricavandone un'immagine onirica che è ancora custode di improvvise illuminazioni:

Venezia s'imperla di nebbia, vista dall'alto. Valeva la pena di chiudere con questo sogno l'epifania del *Libertino*<sup>654</sup>.

## 2.8 *Bestiario montaliano*

Già a proposito di *Farfalla di Dinard* si notava una tipica inclinazione montaliana a reiterare motivi, immagini, tipi umani e scenari, così da creare, come detto più volte, un sistema narrativo autonomo e coeso. I brani raccolti in *Fuori di casa*, nonostante siano legati alla pratica del «secondo mestiere» e collocati in contesti non sempre familiari all'autore (dunque non immediatamente attivatori di *input* memoriali), non abbandonano affatto quei referenti, semmai li integrano rivitalizzandoli. Ciò è ancora più vero se volgiamo l'attenzione al repertorio animalesco, così ampio già in *Farfalla di Dinard*; in *Fuori di casa*, se magari è più debole l'associazione animale-simbolo, è comunque presente un insieme di riferimento. Fin dal brano di apertura, *Le Cinque Terre*, quell'«angolo di terra» dove il tempo ha mutato ogni cosa e anche la guerra ha lasciato tracce profonde<sup>655</sup>, Montale sente la necessità di trovare dei riferimenti per fissarli saldamente: «Per fortuna non è mutata la pesca delle acciughe che quest'anno è stata miracolosa»<sup>656</sup>.

---

<sup>651</sup> *Ibidem*.

<sup>652</sup> Cfr. *Satura*: «ti vidi arrampicarti come un capriolo / fino alla cima accanto a un'esile polacca» (*Quando si giunse al borgo del massacro nazista...*, vv. 3-4, *SA*).

<sup>653</sup> *FC*, p. 304.

<sup>654</sup> *Ivi*, p. 305.

<sup>655</sup> «La guerra è passata visibilmente anche di qui e le distruzioni non sono poche, ma il desiderio di ricostruire non manca»; [*FC*, p. 8].

<sup>656</sup> *Ivi*, p. 9.

Come non ricordare poi l'ampia sequenza riservata ai gabbiani in *Sbarco in Inghilterra*, attraverso cui l'autore riesce a creare una suggestiva immagine analogica (nube/dissolvenza), accentuata dal successivo polisindeto sinestetico [sottolineato mio]:

I gabbiani non erano e non sono per me – a tempo perso animalista appassionato – volatili molto noti e familiari: se ne vede qualcuno in Italia nelle giornate tempestose, qualche esemplare solitario, grosso come un aquilotto, alto sui flutti, con le forti ali ben arcuate [...]. I gabbiani atlantici che vidi quel giorno erano invece numerosi, garruli, infinitamente più socievoli e più piccoli dei nostri; una nube piumosa che inseguiva il battello, una dissolvenza di ali e di guizzi e di strida nell'aria grigia ma chiara del mattino<sup>657</sup>.

Montale ricorre ancora al mondo animale per sovraccaricare l'immagine degli aerei in volo nella prosa *Grilli folletti e vampiri* (sin dal titolo, evidentemente); e così il gigantesco apparecchio della British European Airways diventa, nell'immaginario del poeta, «un grosso grillo verdastro», oppure un «pecchione»<sup>658</sup>.

E si guardi anche l'efficace metafora che riesce a istituire per quei «mostri meccanici» che si alzano in volo, giocando col nome proprio dell'aereo (*Colomba*): «Non solo verdi cavallette ho veduto, non solo bianche e mistiche colombe destinate a stringere vincoli di fraternità tra i popoli più lontani», per poi dire, ancora: «Visti da lontano questi vampiri hanno veramente il zig-zag del pipistrello impazzito», dove l'opposizione colomba/pipistrello carica di maggior sprezzo quell'immagine<sup>659</sup>.

Taffon, più volte richiamato per la puntualità della sua analisi stilistica delle prose montaliane, rintraccia ancora, in *FC*, quella «tendenza del Montale a captare anche quei minimi epifanici segni della rivelazione di presenze animate», e parla così a proposito di *La contessa di Sarre* e al momento in cui l'autore, nella conversazione con la donna, nota che «Un picchio verde (il più rumoroso dei picchi, se non il più raro) lacera con una frustata sonora le prime ombre del crepuscolo»<sup>660</sup>.

La prosa più esemplare rispetto all'infoltimento del campionario animalesco in *FC* è certamente *Storie naturali* (1950), in cui Montale assiste a un «convegno davvero memorabile di cicogne» nel

---

<sup>657</sup> Ivi, p. 18.

<sup>658</sup> La stessa espressione in *FD*: «Tentavo (e infatti ci sono riuscito) di salvare qualcosa dalle bombe che stormi di ronzanti pecchioni lasciavano cadere sulla periferia della città» (*I quadri in cantina*, p. 215). Analoga è l'immagine dei pellicani che vede «scender dall'alto come elicotteri» in *Gli snob della Camargue*, [p. 188].

<sup>659</sup> Formule espressive afferenti alla medesima sfera semantica sono riprese da Montale in *Paradiso delle donne e degli snob*, quando manifesta il timore che un giorno «il mondo intero sarà un immenso alveare di ordegni aerei e terrestri»; [p. 38]. Per l'associazione macchine / insetti si legga anche il seguente passo in *La casa di Flaubert* [sottolineatura mia]: «Lungo la via s'incontrano macchine inverosimili, talvolta tricicli dotati d'una *capote* trasparente e tinta a vivaci colori, che li fa somigliare a zanzare o a cavallette»; [p. 197].

<sup>660</sup> G. Taffon, op. cit., p. 199.

parco zoologico di Strasburgo<sup>661</sup> [Forti]. L'autore nota come ogni cicogna abbia con sé un cartellino identificativo del motivo per cui si trova lì<sup>662</sup>, ma è convinto che anche se potessero quelle cicogne non lascerebbero le loro gabbie, perché «Evidentemente si sono abituate alla vita sedentaria ed hanno perduto l'istinto migratorio della loro società». A partire da quanto osservato ha inizio un processo di umanizzazione delle abitudini di questi volatili che Montale sintetizza in una serie di espressioni divertenti sul comportamento sociale delle cicogne [sottolineato mio]:

[...] quelle in attività di servizio, abitano la Renania soltanto nei mesi caldi; poi, al sopraggiungere dell'autunno, si riuniscono in grandi meetings locali, in vasti prati, dove leggono l'ordine del giorno, procedono all'esecuzione sommaria dei deboli o inetti al volo, e, dopo, in grandi sciami triangolari, iniziano il loro grande raid aereo per il Sud-Africa. Al ritorno, in primavera, ritrovano i loro nidi, esattamente gli stessi. Ogni diritto di proprietà, o almeno di prelazione, è rispettato<sup>663</sup>.

Oltre, il paragone con l'«uomo civile» diventa via via più esplicito, rafforzato dalla medesima similitudine ripetuta due volte:

Ha superato insomma (la cicogna, *NdR*), come l'uomo civile, lo stadio del puro cannibalismo e cerca, come l'uomo civile, di contemperare i diritti della vita individuale con i doveri della vita sociale, collettiva<sup>664</sup>.

Il momento della partenza delle cicogne, «quei grandi braccianti dell'aria», è un tripudio fonico di allitterazioni ed onomatopee nell'ambito di un'efficace metafora [sottolineato mio]:

Ciac ciac ciac: un ciabattare di becchi sui tetti aguzzi, un'ombra grottesca sul muro, un volo rapido e forte dal tetto allo stagno, dallo stagno al tetto; e poi, un bel giorno, altro rumore di ciabatte, adunata generale, squilli di tromba e partenza...<sup>665</sup>.

---

<sup>661</sup> Nell'agosto del '50 Montale è a Strasburgo «per seguire i lavori del Consiglio d'Europa; in ventuno giorni invia diciotto articoli»; [Cfr. *TP, Cronologia*, p. LXXV]. A settembre si trova invece nella regione della Bretagna in compagnia dei coniugi Natoli (cfr. *Farfalla di Dinard*). Si noterà come il brano *Storie naturali*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 10 settembre dello stesso anno, è estraneo al tono giornalistico degli altri racconti che compongono la raccolta, perché incentrato esclusivamente sugli aspetti naturalistici che quei due soggiorni gli offrirono.

<sup>662</sup> «trop faible pour partir, tombée du nid, blessée par un insensé, tombée malade ecc.»; [FC, p. 117].

<sup>663</sup> Ivi, p. 117. Cfr. anche: «Spiego che le cicogne fanno lo stesso: prima di iniziare il loro lungo viaggio un medico pennuto le passa in rivista e chiede l'uccisione di tutti gli inadatti al volo»; [TV, 9, (1968), in PR, p. 567].

<sup>664</sup> Ivi, p. 118.

<sup>665</sup> *Ibidem*. Cfr. l'ultima strofe di *Sotto la pioggia*: «Per te intendo / ciò che osa la cicogna quando alzato / il volo dalla cuspide nebbiosa / remiga verso la Città del Capo.»; [*Sotto la pioggia, OC*, vv. 22-25]. Per l'immagine degli stormi in volo cfr. anche *Il giorno del gran salvataggio*: «Precedono le onde grandi stormi (o piuttosto branchi) di gabbiani che mandano strida acutissime»; [FC, p. 122].

La prima sezione del brano si conclude con un rapido accenno al Consiglio in corso in quella città, che diventa funzionale all'espressione di una battuta ironica mediante associazione tra i due eventi [sottolineato mio]:

In ogni modo un pool delle cicogne fra i paesi che le ospitano non potrebbe, oggi come oggi, interessare le nazioni che hanno scelto Strasburgo quale loro supercapitale (provvisoria). Purtroppo! Se così fosse l'Europa non avrebbe bisogno di cercarsi una supercapitale.

La seconda parte del testo – che racconta del soggiorno in Bretagna – introduce un nuovo elemento nell'assortito campionario animalesco, le ostriche del porto di Saint-Malo, alcune delle quali – non tutte – “hanno il privilegio di finire la loro esistenza sulla tavola dei loro «consumatori»”. Se nel caso delle cicogne la loro sopravvivenza era determinata dalla selezione delle più forti e resistenti, le ostriche sono invece minacciate dai «grandi granchi di Bretagna, pinzuti»:

Non so se i granchi sorprendano le ostriche aperte o se riescano ad aprirle con le loro tenaglie; certo ne sono ghiotti e, prima di comparire sul banco della *Duchesse*, riescono a mangiarsene intere legioni<sup>666</sup>.

Montale, a ristorante in compagnia dei coniugi Natoli, apre la solita dettagliata parentesi sul *menu* che sta per assaporare, sul quale costruisce un'ironica metafora servendosi del linguaggio pittorico:

Ventiquattro ostriche, tre zuppe di *moules* (muscoli), una terrina colma di *langoustines* (crostacei molto affini alle nostre cicale di mare), una bottiglia di *muscadet* è il minimo che la *Duchessa Anna* possa offrire a tre ospiti disappetenti. Riusciremo a sparecchiare questa vasta natura morta di crostacei?<sup>667</sup>

Segue un'altra suggestiva similitudine (questa volta è l'uomo ad essere accostato all'animale e non viceversa):

Siamo tutti granchi grossi che si accaniscono sui vivai delle ostriche. Sul mare di Bretagna, sferzante come l'aria alpina, vale anche per l'uomo la legge che il pesce grande divora il pesce piccolo.

Concludendo infine con un altro paio di esemplari:

---

<sup>666</sup> Ivi, p. 119.

<sup>667</sup> *Ibidem*.

Non conosco ancora la bassa Bretagna, ma direi che anche qui, in questa Bretagna più confortevole dove sono giunto (Dinard e dintorni) lo scricciolo e il cormorano siano i geni del luogo<sup>668</sup>.

I cormorani ricompaiono poi anche in *La casa di Flaubert*, insieme ai falchi, ma anche in *Diario di Normandia* e *Sulla via sacra*; si leggano infatti i seguenti passi [sottolineato mio]:

Sono rimasto più di un'ora a osservare i primi goffi voli di un paio di giovani falchi dall'alto di un ciglione. I falchi, le *mouettes*, i grandi cormorani, le gazze che talvolta lasciano i campi per spingersi fin quassù, hanno tutti un volo diverso, quasi un differente linguaggio<sup>669</sup>.

Sulla *falaise* d'Aval cormorani e rondini di mare mi hanno sfiorato; sono finora i soli animali che posso annettere, in questi viaggi, al mio bestiario privato<sup>670</sup>.

L'uccello più frequente è quella gazza nera striata di bianco che gli Spagnoli chiamano *burraca* e che in tale quantità si vede solo in Provenza e in Catalogna. Anche i corvi sono numerosi, più tardi appariranno i falchi. Dopo Delfi ne ho visti due, giovani, robusti, che si azzuffavano amorosamente su un muretto della strada, indifferenti al passaggio della nostra macchina<sup>671</sup>.

Accanto ai gabbiani, alle cicogne, ai falchi e ai cormorani tra queste prose di *FC* il catalogo ornitologico si amplia nella sezione finale di *Gli snob della Camargue*, dove è ancora presente il motivo del «darwinismo politico»<sup>672</sup> già evidenziato in *Storie naturali*:

Lo stagno era pieno di uccelli d'ogni genere. Il mio autista mi indicava quelli che si possono cacciare, le anatre selvatiche e i pivieri, e quelli che sono tabù; fra questi, naturalmente i grandi flamenghi dalle ali rosate, non rari ma divisi in due partiti inconciliabili: quelli che restano, *ayant droit de cité*, e gli avventizi, gli irregolari, che transitano in viaggio per l'Africa<sup>673</sup>.

Ma si ricordi anche l'analogia della «nera fiumana» rappresentata da un gruppo di tori che riesce a scorgere nella «*plaza de toros*», cui è associata anche un'evocativa immagine paesaggistica

---

<sup>668</sup> Ivi, p. 120. Cfr. anche «Solo gli scriccioli delle Cornouailles e del Cornwall parlano veramente la stessa lingua, fanno stridere nello stesso modo la loro piccola pepaiola»; [*Il giorno del gran salvataggio*, ivi, p. 126].

<sup>669</sup> Ivi, p. 196. Per la coincidenza tematica e formale tra prosa e poesia si rileggano i seguenti versi: «I falchi / sempre troppo lontani dal tuo sguardo / raramente li hai visti davvicino. / Uno a Étretat che sorvegliava i goffi / voli dei suoi bambini. / Due altri in Grecia, sulla via di Delfi, / una zuffa di piume soffici, due becchi giovani / arditi e inoffensivi. / Ti piaceva la vita fatta a pezzi, / quella che rompe dal suo insopportabile ordito.»; [*I falchi*, *Xenia*, II, SA], per cui, secondo Forti, «Non c'è prova migliore, ancora una volta, del sistema di concordanze tematiche e, infine, anche stilistiche, che anche a distanza di anni può legare la materia e i simboli della prosa con la più tarda e trasfigurata poesia montaliana» [M. Forti, *FC*, Introduzione, p. XXVI].

<sup>670</sup> Ivi, p. 191. E aggiunge: «Debbo però aggiungervi anche il gatto che ha acciuffato un uccellino – pochi giorni fa – a Bonnières, sulla Senna. Tanta è qui la compenetrazione della natura con l'arte che ho subito pensato al feroce gatto di Picasso».

<sup>671</sup> Ivi, p. 268. Falchi e gabbiani compaiono però anche nel brano iniziale della raccolta: «Monterosso, Vernazza e Corniglia, nidi di falchi e di gabbiani [...]», [Ivi, p. 6].

<sup>672</sup> *PN*, p. 281.

<sup>673</sup> *FC*, p. 188.

composta di suoni e colori (dove anche gli alberi sono investiti da quel processo di umanizzazione), che è bene riportare per intero per la sua forte carica espressiva<sup>674</sup>:

Ai piedi dell'anfiteatro vedemmo un toro nero di proporzioni microscopiche, non più grande di can barbone [...]. Si profilò all'orizzonte un guardiano a cavallo che correva senza sella, a pazza velocità. Con urla e gesti invitava la grande *manade* al ritorno. L'aria era piena di mugghi e di nitriti, accanto ai primi tori spuntarono i primi cavalli, anzi le cavalle, guidate da un grande stallone bianco. Poi si levò un vento ostinato, il cielo accese di colpo le sue luci sanguigne, lo stagno di Vaccarès si punteggiò di guizzi, gli alberi sconvolti iniziarono la loro danza e un'immensa sinfonia di grida, di belati e di bramiti soffocò le nostre voci. Il torellino traballante era già lontano, correva verso i tori e le vacche. Le prime mucche a cui si accostò non mostrarono di riconoscerlo; o forse c'era tra loro una madre snaturata. Il *gardian* a cavallo continuava a galoppare e a urlare, le tre colonne, anzi le tre colate taurine cominciarono a fondersi e presto si vide un'unica massa di dorsi e di corna dirigersi verso la porta di un vasto recinto. Era in testa il torellino, che guidava tutti, gemendo, crollando e rialzandosi [...]. Da uno sportello ci fecero anche vedere da vicino alcuni tori che ci guardarono con occhi umidi e inoffensivi<sup>675</sup>.

E infine:

Non mancano neppure i castori ma è difficile vederli. Con fatica, aguzzando gli occhi, potete scorgere qualche fiamma color carnicino<sup>676</sup>.

Dove entriamo direttamente nella potenza del simbolo montaliano: quegli animali, che con le loro apparizioni fugaci ne rendono difficoltoso il riconoscimento, mettono alla prova la capacità di chi li osserva di scorgere qualcosa nell'immediato.

La scrittura della natura si rende decifrabile soltanto ad uno sguardo puro, capace di penetrare fino al cuore dell'enigma, al suo mistero<sup>677</sup>.

---

<sup>674</sup> Per cui Forti osserva come: «Difficilmente Montale ci ha dato una pagina tanto ricca di movimento e d'arte come questa in cui descrive il ritorno serale del bestiame alla masseria [...]. È chiaro che qui, ancora una volta, il suo bestiario tende ad assumere una dimensione primaria, se non simbolica [...].»; [Ivi, pp. XXIV-XXV].

<sup>675</sup> Ivi, p. 187. L'immagine del «torello» indifeso ricorre anche in *Non si sa come vivano...*, dove l'autore esibisce tutto il suo sprezzo per la tradizione della corrida: «Senza quello sciagurato macello – che non piacque nemmeno al pubblico – il mio ricordo della Spagna sarebbe senza macchie».

<sup>676</sup> Ivi, p. 188.

<sup>677</sup> «[...] Nei momenti più intensi di queste corrispondenze giornalistiche, figure e cose non si adagiano nella cronaca, ma rompono come apparizioni su un fondo stregato, febbrile, già tutto “montaliano”. E i picchi verdi, i cormorani, le rondini di mare sulle spiagge di Normandia, i piccoli pellicani lungo lo stagno della Camargue, il mare livido verso Cascais, il rientro dei tori nell'arena sulla strada di Arles [...] suonano come annunci: siamo proprio vicini alla poesia, negli “immediati dintorni”»; [G. Pampeloni, «Montale fuori di casa», in «Corriere della Sera», 29 maggio 1969].

## 2.9 Montale a Londra: Baffo e C.

Nel 1933 Montale intraprende un viaggio in Inghilterra con Drusilla Tanzi: partendo da Parigi in agosto, arrivano a Londra presso l'*Hotel Ivanhoe* di Bloomsbury<sup>678</sup>. Da Londra raggiungono poi Eastbourne, soggiornando presso il *Queen's Hotel*, nell'East Sussex: una scelta, questa, che offrì lo spunto a Roberto Longhi per formulare l'ormai nota e provocatoria battuta sulla predilezione del poeta per alberghi lussuosi, come rivela Franco Contorbia: «“con Montale”, avrebbe [...] confidato Roberto Longhi con il solito acume e con altrettanta cattiveria, “siamo sempre all'ombra di un albergo di lusso”»<sup>679</sup>.

Qualche anno dopo, Montale ricorderà in un'intervista: «Sono stato a Eastbourne a fare i bagni di mare. Si spendeva meno in Inghilterra che in Italia, nel '34. Negli alberghi si pagava pochissimo. Io a Eastbourne ero in un albergo di extra lusso, pagavo molto meno di quanto avrei pagato in Italia. [...] sono stato bene. C'erano molti forestieri nell'albergo»<sup>680</sup>. È importante soprattutto ricordare però che qualche mese prima della partenza il poeta, a Firenze, aveva conosciuto Irma Brandeis, e proprio da Eastbourne le aveva inviato una serie di missive, come testimonia una lettera del 7 agosto '33 «scritta sul *recto* di un foglio di carta colore grigio [...], con intestazione in rilievo in alto a destra 'Queen's hotel, |Eastbourne»<sup>681</sup>: «My Dearest Irma, sono ancora qui (ma per poco). Lo spaventoso Bank Holiday è passato e sono ancora vivo (come si può vivere without you, cioè molto molto molto male)»<sup>682</sup>. Anche la Brandeis testimonia indirettamente quello scambio epistolare, confessando a Gino Bigongiari (professore nel *college* dove lei stessa aveva studiato): «Montale è andato a Londra, e mi ritrovo a oziare trasognata sul suo libro, contro la mia volontà, trovandolo meraviglioso. La mattina della sua partenza mi ha inviato un appunto e un pacchetto di sigarette e mi ha fatto ricordare di te» (2 agosto); «Aspetto con ansia la lettera in cui mi dirai di badare ai poeti, soprattutto italiani. Perché di certo me lo avrai scritto? Ma io vorrei che il pericolo fosse più imminente; Montale è andato

---

<sup>678</sup> Lo testimonia anche Paolo De Caro in *Quel giorno «troppo folto» di Montale: una lettura di Eastbourne*, Koiné, Foggia 2011.

<sup>679</sup> F. Contorbia, *Longhi, Montale e l'“albergo di lusso”*, in «La modernità letteraria», I, 1, 2008, pp. 121-129. Per la corrispondenza con la lirica, si rileggano poi i seguenti versi tratti da *Eastbourne*: «Come lucente muove sui suoi spicchi / la porta di un albergo / - risponde un'altra e le rivolge un raggio - / m'agita un carosello che travolge / tutto dentro il suo giro»; *Eastbourne*, OC, vv. 24-28].

<sup>680</sup> *Il bulldog di legno. Intervista di Giuliano Dego a Eugenio Montale*, Editori Riuniti, Roma 1985, cit., pp. 57 e sgg.

<sup>681</sup> Cfr. *Lettere a Clizia*, p. 5, note a p. 286, cit.

<sup>682</sup> L'autore fa riferimento al primo lunedì di agosto, giorno in cui le banche in Inghilterra restano chiuse. L'allusione è contenuta anche in poesia, per cui cfr. ancora *Eastbourne*: «Bank Holiday... Riporta l'onda lunga / della mia vita / a striscio, troppo dolce sulla china»; [*Eastbourne*, vv. 11-13, OC].

in Inghilterra, e torna soltanto a tempo per salutarmi» (7 agosto '33)<sup>683</sup>. Sempre nell'intervista a Giuliano Dego sopra citata (aprile 1973), Montale aveva dichiarato che quello del '33 fu il più importante e unico viaggio "libero" in terra d'Albione, ossia non vincolato a motivazioni lavorative:

Era la sola Inghilterra che ho visto, perché dopo l'ho vista poco. A Londra, poi, io sono stato poco tempo. [...] Nel '48, invece, ho visto soltanto quanto era stato programmato dal viceconsole<sup>684</sup>.

Nel 1948 l'autore tornerà in Inghilterra con Alberto Moravia ed Elsa Morante, come già ricordato per il brano di *FD Honey*; anche lo scritto *Baffo e C.* è legato a quella circostanza. Quando comparve sul «Corriere della Sera», il 29 aprile 1948, il testo si intitolava *Baffo e C. non dimenticano l'italiano* ed era accompagnato da un'intestazione, «Dal nostro inviato speciale / Londra, 28 aprile». Il testo verrà poi inserito nella seconda sezione di *Fuori di casa* a seguire *Viaggiatore solitario* e *Sbarco in Inghilterra*.

Il racconto è condotto in prima persona e nella sequenza iniziale l'autore fornisce indicazioni sul luogo in cui si trova:

Sono seduto nella sala d'ingresso del mio albergo, in Basil Street, Londra Knightsbridge. «9 a. m.» dice il programma «A car will wait for you». Attendo la macchina che deve riportarmi alla Stazione Victoria. Il lungo itinerario fissato punto per punto da una miss Collins è stato sempre sottolineato da questo pedale, da questo basso continuo: «una macchina verrà a prenderti»; ed ora sono all'ultima battuta della musica<sup>685</sup>.

Fedele al suo arsenale stilistico, Montale ricorre all'impiego di una metafora musicale per indicare la ripetitività o la continuità di una frase, di un pensiero o di un avvenimento<sup>686</sup>. Giunge così presso il suo hotel miss Collins, «regista» del suo soggiorno in Inghilterra, colei che ne ha definito tappe e spostamenti. Brevi e rapidi cenni alla sua figura permettono di immaginarne caratteristiche quali rigore e puntualità professionale:

[...] una figurina di un'eleganza discreta. È lei, miss Collins, la perfetta regista del mio *trip* d'invitato [...].

---

<sup>683</sup> Irma Brandeis (1905-1990): *una musa di Montale*, a cura di Jean Cook e Marco Sonzogni, Ulivo edizioni, Balerna 2008.

<sup>684</sup> *Il bulldog di legno*, op. cit., p. 57 e sgg.

<sup>685</sup> *FC*, p. 21.

<sup>686</sup> La metafora musicale è ricorrente tra le prose narrative montaliane; analoga espressione si ritrova infatti in *Racconto d'uno sconosciuto (FD)*: «il "basso continuo Buganza"». Si confronti anche una lettera indirizzata a Irma Brandeis del 10 dicembre 1934: «Sei una specie di basso continuo, di *pedale* della mia vita»; [*Montale-Clizia*].

«Le sue impressioni?» mi dice miss Collins, arrestando con un gesto quasi energico il fiotto<sup>687</sup> inesperto dei miei ringraziamenti. E mi guarda con i grandi occhi celesti, impenetrabili<sup>688</sup>.

Apprendiamo poi che nonostante l'origine italiana («ha uno *stepfather* milanese»), miss Collins non conosce la lingua, il che potrebbe rendere meno fluida la conversazione; forse è per questo motivo che l'autore ricorrerà principalmente al discorso indiretto libero per riferire le battute della donna, comunque esigue. La domanda di miss Collins permette all'autore di elaborare un'articolata risposta sulle «impressioni» che l'isola britannica ha suscitato in lui che, per sua stessa ammissione, non sono mutate rispetto a quelle che il primo viaggio gli aveva lasciato, nonostante il quindicennio intercorso abbia visto anche l'orrore della guerra. L'autore premette alla sua personale rievocazione una sorta di giustificazione:

D'altronde io non sono in Inghilterra con intenti giornalistici e non ho preso appunti. Se chiudo gli occhi e cerco di riassumere i ricordi, qualcosa può venirme fuori. Ma saranno cose importanti?<sup>689</sup>

La richiesta dell'intervistatrice implica uno sforzo non trascurabile di rielaborazione dei ricordi poiché questa operazione, non supportata da una trascrizione puntuale di quanto vissuto, prevede quella «setacciatura personalissima» di cui abbiamo già parlato, un sistematico filtraggio tra ciò che può essere ritenuto importante e riferibile e ciò che non lo è. Commenta Sielo:

[...] la memoria narrativa non si limita agli episodi dell'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<sup>690</sup>.

Come se non bastasse, estraendo dal «pozzo» dei ricordi soltanto dei fatti irrilevanti potrebbe perdere di autorevolezza la sua posizione di «invitato serio che ha visitato un paese terribilmente serio»:

---

<sup>687</sup> «Fiotto» è termine ampiamente utilizzato da Montale nelle prose [sottolineato mio]: «tutti mi guardano seccati e cercano di togliere i piedi dal fiotto che cola verso il bagagliaio» (*Le rose gialle*, FD); «eruttava il fiotto minaccioso delle sue ingiurie» (*Il Signor Stapps*, FD); «fiottano come balenotteri sul mare liscio» (*Le vedove*, FD).

<sup>688</sup> FC, p. 21.

<sup>689</sup> Ivi, p. 22.

Tema cardinale della *Recherche* proustiana, quello della fragilità della memoria volontaria: la memoria «epifanica» si manifesta esclusivamente nella rivelazione istantanea e irrazionale. Svincolato dal suo valore universale per rendersi relativo, l'istante privilegiato che nasce da quella improvvisa rivelazione è il solo che può contenere una percezione di verità. La vera *occasione* è, allora, il momento della rivelazione, momento in cui il senso «torna miracolosamente dal passato, risale da dentro» [Montale, *Le occasioni*, cfr. Isella, p. 74].

<sup>690</sup> F. Sielo, op. cit., p. 101.

Se dal pozzo di San Patrizio<sup>691</sup> del subconscio dovessi estrarre soltanto dei *trifles*, delle inezie, che figura farei? Dovrei parlarle di cose gravi o almeno di cose nobili. [...] Ma la memoria insiste invece su aspetti e particolari che potrebbero sembrarle quasi ridicoli<sup>692</sup>.

La volontà di ricordare fatti salienti si scontra con l'azione della memoria, forza autonoma e spontanea che fissa nel suo archivio soltanto eventi apparentemente irrilevanti, come la «pensione dei gatti a Dover per dirne una, dove veterinari e infermiere sorvegliano i bei felini durante il periodo della necessaria quarantena».

Lo sforzo prosegue alla ricerca di altro, ma ad ancorarsi alle impalcature della memoria sono ancora particolari che potrebbero apparire trascurabili:

Se cerco più in là, rivedo le lunghe barbe dei separatisti scozzesi che mi hanno tenuto almeno per quattro ore in una *informal discussion* organizzata dai loro amici-nemici britannici. Oppure seguo i riflessi del ponte sull'acqua, a Reading<sup>693</sup>, 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>694</sup>.

Per integrare quest'ultima assertiva affermazione è utile riferirsi alla poesia della *Bufera* che con il testo condivide il medesimo nucleo d'origine, *La trota nera*, che infatti riporta nell'epigrafe l'indicazione «Reading, 1948. Caversham Bridge»:

Curvi sull'acqua serale  
Graduati in Economia<sup>695</sup>,  
Dottori in Divinità<sup>696</sup>,  
la trota annusa e va via,  
il suo balenio di carbonchio  
è un ricciolo tuo che si sfa  
nel bagno, un sospiro che sale

---

<sup>691</sup> Il pozzo come rappresentazione dell'archivio memoriale non è certamente nuovo nella scrittura montaliana. Come osserva giustamente Saletti: «Tra gli elementi tematico-lessicali comuni alla prosa e alla poesia, merita una menzione particolare il tema della *memoria*. I legami tra FD, FC e la poesia per quanto riguarda questo tema sono assai frequenti, e non si limitano alla semplice ripetizione di parole-chiave quali: «memoria», «ricordo», «nostalgia» ecc. (peraltro riscontrabili in numero elevato sia in prosa che in versi). Tali legami appaiono subito evidenti se si considerano espressioni del tipo di: «pozzo delle memorie» (FD, *La casa delle due palme*, p. 43), «pozzo di San Patrizio del ricordo» (FD, *Sulla spiaggia*, p. 206), «pozzo della rimembranza» (sempre in FD, *Sulla spiaggia*, ma solo nella prima versione del racconto, quella apparsa sul *Corriere della Sera* del 24-9-1946, che ha subito numerosi tagli nel passaggio al volume) [...]. Il richiamo all'osso *Cigola la carrucola* è immediato, data la funzione evocatrice del pozzo-scrigno che rende visibile, momentaneamente, i «fantasmi del passato»»; [cfr. Saletti, op. cit., p. 218].

<sup>692</sup> FC, p. 22.

<sup>694</sup> *Ibidem*.

<sup>695</sup> Cfr. ancora *Honey*: e in «Sir Donald L. [...] «graduato» onorevolmente a Oxford».

<sup>696</sup> La stessa espressione in *Auto da fè*: «Avremo presto dei dottori in Ateismo (DAte) da porre di fronte ai britannici dottori in Divinity (DD)»; [*Cattedre di ateismo*, AF, p. 310].

dagli ipogei del tuo ufficio<sup>697</sup>.

Anche nel testo poetico ricorre l'immagine della pesca nel suo verso iniziale: dottori in economia e teologi sono anch'essi «pescatori che non pescano» (equiparabili, dunque, ai «soci dell'Angling Club»), il bagaglio culturale di cui pure dispongono non li rende capaci di cogliere il senso ultimo delle cose, di per sé sfuggibile. Ricordiamo poi che Montale associa l'immagine del fiume al tempo: curvi sull'acqua, essi sono incapaci di coglierne i segreti<sup>698</sup>.

Lunghe barbe, riflessi sull'acqua e assidue ruminazioni sono i residui che alla fine emergono dallo scavo introspettivo del narratore, deludendo le aspettative di miss Collins:

«Fishing? Nient'altro?» mi chiede stupita miss Collins consultando il suo orologio da polso per assicurarsi che c'è ancora tempo. «Niente di più interessante?»<sup>699</sup>

Come ricordato altrove, l'immagine ricalca quella della pesca nel fosso delle anguille già presente nel brano *Il bello viene dopo (FD)*<sup>700</sup>, che simboleggiava il recupero dei ricordi dal pozzo della memoria ed è anche l'equivalente del «pozzo di San Patrizio del subconscio».

L'autore tenta ancora una giustificazione per non aver saputo stupirla sinora:

«È appena l'inizio del mio viaggio retrospettivo, miss Collins. Le ho detto di non aver preso appunti, ed è quasi vero. [...]»<sup>701</sup>

Nonostante abbia ammesso di non aver trascritto le sue «impressioni» su carta durante il soggiorno in Inghilterra, esiste una testimonianza scritta, seppur esile, che spinge al recupero di un altro frammento memoriale.

Siamo nel cuore del racconto, e l'autore fa menzione per la prima volta del personaggio che gli dà il titolo:

---

<sup>697</sup> Nella lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966 si legge: «Si tratta di esperienze che vengono da tutte le parti della mia vita e spesso sono inventate. L'ipogeo del tuo ufficio allude a una donna ch'era impiegata; e con questo?? [...] Reading è una città universitaria inglese. Vi fu carcerato Oscar Wilde, vi insegna Meneghello»; [SM, II, 1520-1521]. La donna cui si allude in poesia è «G. B. H., giovane signora italiana impiegata in un'agenzia di viaggi, conosciuta a Firenze nel 1945» [Zampa 1984: LXXIV] e poi incontrata nuovamente a Londra nel viaggio del '48. La stessa figura femminile si ritrova in *Di un Natale metropolitano* [«i tuoi ricci bergère fra santini e ritratti», v. 4, da confrontare appunto con «è un ricciolo tuo che si sfa» di *La trota nera*, v. 6], ma anche nel *Diario del '71 e del '71*: «Ma lei rimpianse l'agenzia turistica / dove la trovò un tale / non meno selenita ma comprensibile.», [Trascolorando, vv. 11-13, DI].

<sup>698</sup> «I grandi fiumi sono l'immagine del tempo, / crudele e impersonale» [vv. 1-2, *L'Arno a Rovezzano*, SA].

<sup>699</sup> FC, pp. 22-23.

<sup>700</sup> E, prima ancora: «Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla»; [I *limoni*, vv. 4-7, OS]. Il motivo ricorre nella prosa a simboleggiare il recupero dei ricordi: la pesca delle anguille è essa stessa simmetrica alla pesca dei ricordi: «Il fosso delle anguille diventa il fosso della memoria» [Segre].

<sup>701</sup> FC, p. 23.

«[...] Ma qui, in un pezzo di carta che mi trovo nel taschino del panciotto, vedo scritto Baffo: e Baffo era proprio uno di questi pescatori che non pescano. È il nome che ho dato a uno studente che ho poi riveduto altrove. Mi telefonava spesso. Rientravo tardi, la sera, e talvolta il portiere dell'albergo mi consegnava un foglietto dov'era scritto Baffo o Baphoo o qualcosa di più impronunciabile.»<sup>702</sup>

Se nella prima parte del testo l'affiorare dei ricordi è dovuto a un'operazione volontaria di *repêchage*, questa volta la reminiscenza è dettata da un fattore esterno che viene presentato come casuale («un pezzo di carta che mi trovo nel taschino») <sup>703</sup>. Come si notava già per i brani di *FD*, anche in questo si riscontra quell'inclinazione montaliana a inventare soprannomi per gli individui che divengono personaggi nelle prose. Come ammette in questo caso, gli appellativi derivano da una caratteristica esteriore e contribuiscono a rendere un'immagine caricaturale del personaggio:

Baffo vuol dire in italiano *moustache*. Giovanissimo, portava grandi mustacchi a spazzola che sembravano finti; non avevo più visto nulla di simile dai tempi dei *Moschettieri al convento*<sup>704</sup>.

Puntuale nel fornire un'immediata traduzione alla sua interlocutrice che, lo ricordiamo, non ha una grande familiarità con la lingua italiana, l'autore ricorre al solito gusto per l'iperbole inserendo anche un riferimento letterario per amplificare e potenziare il ritratto di Baffo. Chi fosse in realtà Salomone Kohn (*alias* Baffo), l'autore ce lo spiega poco dopo, imprimendo una svolta tematica all'interno della sequenza evocativa:

«[...] Era, miss Collins, come Gill, come Hamish, come tanti altri che ho conosciuto, *uno dei duecentomila...*» «Uno dei duecentomila?» fa miss Collins estraendo uno specchietto per rimettersi un po' di cipria sul naso<sup>705</sup>.

---

<sup>702</sup> *Ibidem*.

Si ricorderà che il soprannome Baffo ha un antecedente nel primo dei *Madrigali fiorentini*: «Sul muro dove si leggeva MORTE / A BAFFO BUCO passano una mano / di biacca.» [*Madrigali fiorentini*, I, vv. 4-6, BU] e ancora in un altro brano della serie inglese di *FC*, *Sbarco in Inghilterra*: «Sbarcare in Inghilterra, impresa probabilmente assai difficile a un'oste nemica, se anche il ferratissimo Baffo, quando ritenne di essere a un pelo dal trionfo, credette di rimandarla *sine die* [...]»; entrambi i riferimenti alludono a Hitler.

<sup>703</sup> Ancora Proust: nella prosa, più ancora che nella poesia, è esplicito il rimando a una struttura centrale del modernismo, ossia il conflitto tra la memoria volontaria, razionale e non istintiva, e quella involontaria, che illumina l'epifania nel soggetto, rinnovando il suo sguardo e consentendogli di volgerlo altrove, verso quell'oltre che confusamente percepisce (cfr. ancora la lirica: «La vita che dà barlumi / è quella che tu sola scorgi»); [*Il balcone*, vv. 9-10, OC]. [Per approfondimenti sul tema cfr. il saggio introduttivo di Francesco Orlando *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, in M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Liviana, Padova 1970].

<sup>704</sup> Opera di Louis Varney del 1880.

Per «*moustaches*» cfr. il racconto *Mauriac*: «[...] i baffi, ridotti a un'ombra, non sopporterebbero l'appellativo di *moustaches*».

<sup>705</sup> Cfr. i seguenti versi: «Conservane la cipria nello specchietto» [*Piccolo testamento*, BU, v. 13].

«Sì, uno dei duecentomila dell'Ottava Armata<sup>706</sup>. Rastrellando l'Italia dal fondo alla cima hanno buttato in aria e sparso al vento i semi della nostra cultura e della nostra lingua. *Graecia capta*<sup>707</sup>, miss Collins, con quel che segue. Non tutti, si capisce. Ma verranno fuori da quei duecentomila i migliori amici del nostro paese, in Inghilterra.»<sup>708</sup>

L'afflizione della guerra dunque non ha proibito che giovani appassionati si lasciassero avvicinare dalla nostra (da qui la citazione oraziana, instaurando un parallelo con la cultura ellenistica), come oltre passa ad argomentare:

Non pronostico né auguro nuove invasioni alla nostra penisola, miss Collins, ma osservo semplicemente che nessuno sforzo di propaganda, nessuna fatica di Minculpop<sup>709</sup> (le dirò dopo il significato della strana parola) poteva iniettare nella miglior gioventù inglese un tale desiderio di conoscerci e di saper tutto di noi. Parlano l'italiano, torneranno in Italia, leggeranno persino i nostri libri.

«Ho preso parte a un *recital* di poesie di bianchi e di negri, a Londra, con Moravia<sup>710</sup>, in un circolo artistico; e uno dei duecentomila ci disse di aver fatto quattr'ore di ferrovia per venirci a sentire. Ci ringraziò in fretta e si avviò verso la stazione per rimettersi in treno. Da noi è difficile che un conferenziere possa avere simili compensi. Bisognerebbe esserseli meritati. Ma per Baffo e C. noi non eravamo uomini, eravamo un pezzo della loro gioventù, un richiamo, un simbolo. E in questi casi si può anche affrontare la noia di un viaggio...»<sup>711</sup>

Opinioni ancora *in nuce* che, però, verranno ancora riprese e argomentate in diversi scritti degli anni successivi, come nel saggio *L'Europa e la sua ombra* (1949), dove Montale riflette lucidamente sullo «spirito europeo» di cui tanto si parla dopo i due conflitti mondiali («Non si dà un nome a una malattia finché essa non è scoperta [...]). Schiacciata com'è tra il blocco sovietico e il modello americano, l'Europa ha un solo terreno ancora coltivabile, quello delle arti e della cultura:

Essa [l'Europa, ndr] esporta da anni la sua cultura, i suoi uomini, i suoi miti stessi, che ora si ritorcono contro la loro patria d'origine. Dov'è lo spirito europeo? [...] Il campo della cultura e dell'arte è il solo in cui un certo ecumenismo di tipo europeo sembra ancora

---

<sup>706</sup> Montale fa riferimento alla cosiddetta *Eighth Army*, l'insieme delle forze armate del Commonwealth schierate durante la Seconda Guerra mondiale. Alla guida dal generale Bernard Montgomery, nel 1942 l'Ottava Armata sconfisse le truppe italo-tedesche nella seconda battaglia di El Alamein (durante la campagna in Nord Africa), per poi sbarcare in Sicilia l'anno successivo.

<sup>707</sup> L'espressione è tratta dalla locuzione oraziana «*Graecia capta ferum victorem cepit*» (trad. «La Grecia, conquistata [dai Romani] conquistò il selvaggio vincitore»); [Orazio, *Epistole*, II, 1, 156]. Seppur sconfitta e conquistata dalle armi romane, la raffinata civiltà greca riuscì a imporsi a livello culturale e a raggiungere «l'agreste Lazio» (così infatti prosegue l'epistola: «*et artes intulit agresti Latio*»).

<sup>708</sup> *FC*, p. 23.

<sup>709</sup> La sigla, usata perlopiù in accezione negativa, indicava il Ministero della cultura popolare istituito durante il ventennio fascista per il controllo della stampa e della propaganda.

<sup>710</sup> Per la presenza di Moravia in Inghilterra a fianco di Montale cfr. *Honey (FD)*: «così che alle sette io e l'amico Alberto Moravia potevamo arrampicarci sulle strette scale di Sir Donald e far la conoscenza di Miele». Il 4 marzo del '48 infatti Montale «legge sue poesie nell'Academy Hall di Londra insieme con Herbert Read, Alberto Moravia, Louis Macneice, C. Day Lewis»; [*TP, Cronologia*, pp. LXXIV-LXXV].

<sup>711</sup> *FC*, pp. 23-24.

primeggiare; naturalmente non quello della cultura applicata, della tecnica. [...] L'Italia è ancora un Paese dove qualsiasi lievito di vera cultura potrebbe fruttare<sup>712</sup>.

Il riferimento all'evento bellico, già esplicitato nella parte iniziale della sequenza rievocativa, è un effettivo punto di tangenza tra molti dei racconti di *Farfalla di Dinard* e *Baffo e C.*, ma viene qui ricollocato in una prospettiva inedita.

Osserva Scaffai:

Come nella *Farfalla*, fa da sfondo al racconto la memoria della guerra; qui però vi si allude da un punto di vista peculiare, quello dell'intellettuale che constata quanto l'incontro forzato tra gli inglesi e l'Italia nella Seconda guerra mondiale abbia contribuito a rinsaldare i principi di una comune civiltà che esisteva prima del conflitto [...] e che al conflitto è sopravvissuta, sia pure nei limiti della perduta preminenza [...]<sup>713</sup>.

L'aver incontrato Baffo e C. ha dunque permesso al nostro autore di smentire alcuni preconcetti che aveva sviluppato rispetto alle «nuove» conquiste inglesi, e le ultime battute dell'intervista lasciano ancora un po' di spazio allo scherno e all'ironia. Come altrove abbiamo letto tra le prose della «serie inglese» di *FC* (si veda *Due irresistibili*, ad esempio), le abitudini culinarie dell'isola britannica sono ancora oggetto di derisione:

«Erano tutti giovani di condizione modesta, Baffo, Gill, Hamish e gli altri. A Oxford e a Cambridge il numero dei figli di operai che sono mantenuti agli studi a spese dello Stato non si conta più. Arrivando credevo che l'aringa e i *corn flakes* tipo unico fossero le sole conquiste (ahimè quanto sgradite) del vostro socialismo. Poi ho visto l'altro lato della medaglia...»<sup>714</sup>

Un richiamo esteriore arresta improvvisamente la riflessione. La conclusione – resa evidente anche dallo stacco tipografico – registra un cambio tonale che vira verso il nostalgico:

Un sommesso suono di *clackson* si fa sentire dalla strada. Sono le nove e mezzo; il treno parte poco dopo le dieci e bisogna sbrigarsi. Fra due ore sarò sulla Manica, poi traverserò la Normandia deserta. E l'Isola s'allontanerà come un sogno.

«Grazie ancora, miss Collins. Vuol dirlo alle gentili persone che mi ha fatto incontrare? A Baffo lo dirò per iscritto; non ho il suo indirizzo ma so che legge i giornali italiani.»<sup>715</sup>

---

<sup>712</sup> *L'Europa e la sua ombra*, *SM*, I, pp. 818-824.

<sup>713</sup> *PN*, p. 238.

<sup>714</sup> *FC*, p. 24.

<sup>715</sup> *Ibidem*.

Il richiamo acustico è un *topos* tra i più comuni nella scrittura di Montale, in prosa come in poesia, ed è spesso funzionale nel tessuto narrativo a interrompere il momento memoriale<sup>716</sup>. È questo un altro punto di contatto esistente con la *Farfalla*: in *Racconto d'uno sconosciuto*, ad esempio, l'autore ricorre allo stesso espediente per porre fine alla sequenza evocativa e avviare la conclusione del brano («Un fischio rauco di sirena [...] giungeva infatti dal di fuori»). In altri casi, invece, la percezione uditiva è utile a innescare il flusso dei ricordi: ancora in *FD* si ricordi il «ronzio malfermo di una radio» che dà avvio al ricordo di Donna Juanita («La musica che lei ha bruscamente congedato era lei», confida il narratore a Gerda).

Il suono riporta al momento presente e implicitamente a Miss Collins - «Sono le nove e mezzo; il treno parte poco dopo le dieci e bisogna sbrigarsi» -: al «basso continuo» della sequenza iniziale si allude attraverso la precisa scansione degli orari e delle tappe future, e conferisce al testo una struttura anulare. Al ritmo serrato del tempo si contrappone però la forza immaginativa del suo pensiero e l'intuizione della visione onirica dell'isola che si staglia come un'immagine in dissolvenza nel momento in cui dovrà lasciarla.

#### 2.10 *Forme di umorismo in Fuori di casa*

L'affermazione di Zampa, che definisce *Fuori di casa* una «miniera tematica»<sup>717</sup>, è altrettanto spendibile per le forme stilistiche messe a punto da Montale nella raccolta, che è una vera e propria «miniera» linguistica. La critica ha da sempre evidenziato un atteggiamento peculiare del Montale «fuori di casa», ossia quell'esigenza profonda di riportare verso di sé l'esperienza vissuta lontano dai luoghi più intimi e familiari, riconducendo l'alterità culturale, paesaggistica e tradizionale registrata tra i suoi itinerari verso la propria misura ed esprimendola secondo il proprio personalissimo vocabolario<sup>718</sup>:

Uomini, paesaggi, animali, usi e costumi per i quali lo sguardo di Montale, giornalista «fuori di casa», è in cerca di una conferma, di «un'aria di casa» che [...] è un'aria familiare di immagini, di archetipi inventivi, di linguaggio<sup>719</sup>.

---

<sup>716</sup> Nel sistema lirico montaliano le percezioni sensoriali assumono un potere manifestante, rivelando qualcosa che non risiede nell'oggetto di per sé identificato, ma a ciò a cui esso è associato. La rivelazione epifanica può darsi cioè solo a partire da uno spunto sensibile. [Cfr. «il fischio del rimorchiatore», v. 19, *Delta, OS*].

<sup>717</sup> G. Zampa, *Introduzione a Montale, Prose e racconti*, cit., p. XXXII.

<sup>718</sup> Cfr. Mengaldo, op. cit., p. 327 e sgg.

<sup>719</sup> G. Taffon, op. cit., p. 199.

Si possono rintracciare, pertanto, motivi e immagini già svolti all'interno del repertorio poetico (specie quello proprio della *Bufera*<sup>720</sup>) perché, ricordiamolo, comune è la natura privata e intima da cui scaturiscono gli scritti montaliani, tanto in poesia quanto in prosa. Come rileva Saletti, tra poesia e prosa (include anche *FD*) corre una rete di corrispondenze di ordine «tematico-concettuale», ed entrando nel caso specifico di *FC* afferma che «la convergenza poesia / prosa si realizza su di un piano più prettamente lessicale e stilistico»<sup>721</sup>.

C'è un altro filo poi, ed è quello che tiene unite prosa e prosa: la continuità tematica con la *Farfalla* (memoria, repertorio animalesco, snobismo *etc.*), ma anche con la produzione saggistica di quegli anni, che volge sempre più verso un'amara e irreversibile sfiducia. Tradotta sulla pagina narrativa, essa diventa lucida ironia, gusto del paradosso, talvolta satira celata:

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 più sostenuto [...] e invece talvolta assente dove più ce l'aspetteremmo, come ad esempio in qualche ritratto di gente comune o di malcostumi quotidiani<sup>722</sup>.

Secondo Mengaldo *Fuori di casa* conferma la tendenza, già individuata da Antonielli per *Farfalla di Dinard*, di «radicale alterità stilistica rispetto alla poesia»<sup>723</sup>; tendenza rafforzata dall'impiego, ad esempio, di una serie di «locuzioni letterarie banalizzate» [Mengaldo: 332] come «a frusto a frusto»<sup>724</sup>.

Commenta Forti:

---

<sup>720</sup> I racconti di *Fuori di casa* abbracciano all'incirca un ventennio (sono stati scritti tra il '46 e il '64), ma la parte più cospicua è relativa al decennio che intercorre tra il '46 e il '55. *La bufera*, lo ricordiamo, viene pubblicata nel '56, e comprende poesie stese tra il 1940 e il 1954.

<sup>721</sup> “[...] essendo diversa la natura dei testi in questione: non di prose «d'invenzione» o «diriche» si tratta infatti (almeno in generale), ma di pagine giornalistiche stilate da Montale durante le sue numerose occasioni di viaggio, o di ritratti di protagonisti della cultura e della politica, sempre realizzati con particolare attenzione per il momento informativo.”; [cfr. C. Saletti, op. cit., pp. 217-218].

<sup>722</sup> F. Sielo, op. cit., pp. 8-9.

<sup>723</sup> A proposito della *Farfalla* nel '61 Antonielli scriveva: “Sono insomma pagine in discorso sciolto, elaborate non meno di altre scritte in versi, che fanno per materia un po' da sottobosco a quella foresta di amuleti, simboli, portaricordo e portafortuna in cui il Montale «poeta» rappresenta smarrito l'uomo del Novecento. Riferibili a un già noto ciclo di esperienze morali e stilistiche, si pongono tuttavia in rapporto di alterità con la poesia dei tre libri. Alcune sono altra poesia che si aggiunge alla già nota e assume diverso aspetto metrico. Leggerle solo in funzione della poesia, vuoi degli *Ossi* (la lettura più facile) che delle *Occasioni* o della *Bufera*, mi sembra comunque un errore.” [S. Antonielli, op. cit., p. 513].

<sup>724</sup> Espressione dantesca: «e se 'l mondo sapesse il cor ch'elli ebbe / mendicando sua vita a frusto a frusto, / assai lo loda, e più lo loderebbe» [*Par*, VI 141]. È ripresa poi anche nel brano *La contessa di Sarre*: «[...] l'Italia è un paese difficile anche per chi ha dovuto conquistarne frusto a frusto».

dal punto di vista stilistico, Montale adotterà anche qui un suo tipico modello formale tra lucidamente e quotidianamente informativo e più altamente vocabolarizzato nel grottesco o nell'ironia, dove il linguaggio comune si doppia con quello più raro e squisito della letteratura [...]<sup>725</sup>.

Tra le espressioni del linguaggio comune inserite nei racconti di viaggio abbiamo:

- uomini d'antico pelo;
- Di crocicchio in crocicchio<sup>726</sup>;
- l'uomo che è il sale e il pepe di ogni civiltà;
- Chi vivrà vedrà, e forse a sue spese...;
- insigne esempio di rovesciamento della frittata;
- Non Maometto deve andare alla montagna ma la montagna a Maometto;
- non tutto in questo mondo va a rotta di collo.

In *Fuori di casa* si rileva un notevole incremento rispetto alla *Farfalla* di richiami letterari e riferimenti artistici colti, utilizzati in chiave iperbolica, metaforica e analogica, per cui ancora Mengaldo osserva:

In *FC* troviamo dunque realizzata, con una ricchissima fenomenologia, quella concezione della "seconda vita" dell'arte, espressa in un celebre brano di *AF* (*Tornare nella strada*), che ne individua il valore vitale nel suo potere di riemergere nell'esperienza quotidiana dell'uomo con "effetto taumaturgico, liberatore... e di comprensione del mondo", in folgorazioni imprevedibili, legate allo scatto del ricordo e alle provocazioni sottili della realtà<sup>727</sup>.

In *Fuori di casa* quella "seconda vita" risorge spesso in forma paradossale quando l'autore commenta le mirabili quanto minacciose conquiste del progresso, oppure istituisce un paragone tra i paesaggi che scorge e come essi dovevano invece apparire agli occhi di celebri personaggi nati (dunque con tono polemico verso l'operato dell'uomo che vi ha lasciato un'impronta irreversibile):

- Si ripete, a poche ore da Genova, la situazione verghiana di Jeli il pastore;

---

<sup>725</sup> M. Forti, *Introduzione*, p. VI.

<sup>726</sup> Cfr. «poi a un crocicchio / le anime, le bottiglie che non seppero aprirsi» [*Di un Natale metropolitano*, vv. 8-9, BU].

<sup>727</sup> Mengaldo, op. cit., p. 328. Al riguardo, si legge in *Tornare sulla strada*: «[...] ma rilevo che, conscia o no, una grossolana materializzazione del fatto artistico è alla radice di molte esperienze d'oggi. Per essa viene del tutto misconosciuta quella che è la seconda vita dell'arte, il suo oscuro pellegrinaggio attraverso la coscienza e la memoria degli uomini, il suo totale riflusso alla vita donde l'arte stessa ha tratto il suo primo alimento. [...] 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»; [*Tornare sulla strada*, in *AF*, pp. 125-126, cit.]. In una «variazione» del '46 si legge: «Un'opera d'arte che non modifica in nulla la nostra vita, che non resta in qualche modo (magari trasformata e travisata) in un angolo della nostra memoria, non esiste per noi, non è un'opera d'arte»; [*Variazioni*, VII, *ivi*, p. 171].

- E si perderà forse un paesaggio quasi castigliano dove il Don Chisciotte di Pabst avrebbe potuto trovare la sua più degna cornice;
- E a questo punto il pensiero può anche correre al Messico o al Nuovo Messico di Lawrence e dello Steinbeck;
- [...] le cinque classiche terre dello *sciacchetra*, il vino che il Boccaccio conobbe con nome di Corniglia.
- I pescatori del Nuovo Testamento (*Le Cinque Terre*)
- Simile a una virgola decorativa su un paesaggio di Claudio Lorence o del Turner;
- il gabbiano resta uno sconosciuto, un assente o la figura emblematica che appare nella ballata del vecchio marinaio del Coleridge. (*Sbarco in Inghilterra*)
- tra le quali non manca mai una piccola percentuale di volti degni di Gainsborough;
- Non vi sono contadini né si immagina vi si possa incontrare qualche gagliardo furfante, come l'Autolico di Shakespeare; (*Due irresistibili*)
- Finora il sogno di Leonardo è meglio realizzato dai piccoli apparecchi da turismo (*Grilli folletti e vampiri*)
- Chiunque, inglese o straniero [...] scoprendo nella biblioteca di Edimburgo il piccolo Sofocle aldino che Shelley annegato stringeva ancora tra le mani; (*Paradiso delle donne e degli snob*)
- A Londra dunque (debbo tornare ai miei montoni, come Panurgo) (*Metamorfosi di Katia*);
- ma non dimenticherò mai il fantasma aereo e donchisciottesco di Julien Huxley; (*Un filosofo in trampoli*);
- [...] in perfetti ospedali ortopedici di dive si esce immancabilmente avvolti da camici di gesso, pronti a recitare la parte di statua del Commendatore nel *Don Giovanni* (*Sportivo inglese*)
- La più giovane, quella dai candelotti sui riccioli, mezzo Medusa mezzo arcangelo Gabriele;
- Dante, la poesia, le canzonette, il bel canto, il dolce far niente... sono questi i capitali maggiori dell'Italiano che viaggia.
- Doveva recarsi in visita a Praga e a Mosca. Venne vide...e vinse; (*Risvegliato da dieci angeli*)
- La casa fu abitata un tempo da quattro vecchie «libertine» che intendevano sottrarsi al rigore di Calvino (*La contessa di Sarre*)
- Quarant'anni fa la saltellante cavalletta di Delagrang, che riusciva sì e no a spiccarsi da terra per qualche metro, rendeva ridicola l'invocazione di Vincenzo Monti al signore di Montgolfier;
- Mangiare e dormire insieme per venti ore vuol dire scoprire inevitabilmente il proprio tallone d'Achille; (*Andati e tornati in novanta ore*);
- Probabilmente ai tempi di Goethe la Renania era meglio adatta ad accogliere le periodiche migrazioni di questi grandi braccianti dell'aria;
- Crostacei e Chateaubriand (non lo Chateaubriand che predica ma quello che descrive e rappresenta); (*Storie naturali*)
- Finché, traballanti, bagnati e infuriati si riesce a raggiungere l'istmo, non prima però di aver deposto un lauto *pourboir* nelle mani dei Caronti di servizio;
- È la corona, aerea e sonora, che meglio lega queste due terre; ed è un vero peccato che Riccardo Wagner, nel *Tristano*, non abbia fatto posto a quell'umile voce: l'unica delle molte voci silvane che manchi veramente nell'opera sua. (*Il giorno del gran salvataggio*)
- anche se avant'ieri uno scrittore tutt'altro che medio come Jules Renard poteva trovare «ridicoli» Dante e Shakespeare e dire che il nome di Nietzsche gli facesse pensare solo un refuso tipografico. Mia guida, mio Virgilio [...]; (*Visita a Brancusi*)
- Ogni altra persona sarebbe stata respinta dall'immortale Marietta, una *femme de chambre* che resterà nella storia come la Celeste di Proust;

- Stanislas Fumet (barba rotonda, frangetta, una via di mezzo tra Giorgio Morandi e fra Melitone); (*La complice Marietta*)
- Les Baux è un paesello arroccato su uno strapiombo che è alto appena duecentodieci metri ma forma un orrido dantesco (cioè di proporzioni ancora umane) del quale non conosco l'eguale (*Il singolare caso di Charloun*);
- Non ho visto nei parchi alcuna possibile Albertina che giocasse al diavolo (*La casa di Flaubert*);
- [...] famoso borgo peschereccio dove si vedono barche alla Van Gogh (*Gli snob della Camargue*);
- È un dannunziano – mi chiedevo ascoltandolo alla sala Gaveau – o un Malaparte francese riveduto e corretto? (*Malraux*)
- Malgrado questo esordio sensazionale la fanciulla (un angelo alla Burne-Jones che più tardi mostrò i lineamenti *estompés* di una forosetta di Greuze); Nel cortile allagato ho l'impressione di essere re Lear condotto per mano da Cordelia. (*Jean Delay, moglie e figlia*)
- Certo, se è vero che sia «del poeta il fin la meraviglia» [...] (*Un festival di musiche e bombe*)
- Forse pregò allo stesso modo il nostro Dino Campana, quando vide spiccarsi dalle cime della Verna la mistica, bianca colomba che gli ispirò una delle sue pagine più alte (*L'età dell'oro dei «Quattro Gatti»*)
- la ricchezza della fauna, scarsa ma degna dell'arca di Noè (*Non si sa come vivano...*)
- e anche il bicchierotto di *madeira* che vi offrirà l'unica osteria del Guincho potrà farvi ripensare a Shakespeare, indubbio bevitore di quel vino.
- (un piccolo Escuriale borghese in cui Gozzano avrebbe potuto restare in ammirazione per intere settimane);
- Sebastiano, il re fanciullo animato da una fede eroica, sarebbe dunque un personaggio a mezza via tra Giovanna d'Arco e la Maschera di ferro... (*Portogallo*)
- Anche il teatro moderno è eseguito in modo perfetto (Pirandello ha interpreti eccezionali) (*Il carattere dei Greci*)
- autentici laocoonti arborei; La medaglia di Ussèin, il naso di Cleopatra... di quali insignificanti *faits divers* è tessuta la storia? (*Noterelle di uno dei mille*);
- Quando dirige, indaffarato e assente, con largo gesto impreciso, sembra Benedetto Croce curvo su un vecchio codice (*Sulla scia di Stravinsky*).

Relativamente al repertorio animalesco, al di là dell'attenzione riservata verso esemplari entrati nel «bestiario» privato del poeta (come falchi e cormorani), o all'elaborazione di immagine metaforiche o analogiche, l'autore vi attinge anche per costruire similitudini dalla forte immediatezza espressiva, quali ad esempio [sottolineato mio]:

- coloro che vogliono inerpicarsi come capre;
- grosso come un aquilotto;
- salta sull'apparecchio come un capriolo;
- [...] simile a un lungo filo di formiche che salisse lungo il crepaccio<sup>728</sup>;
- Forse il Reno [...] ha messo la museruola ai mille rivi che gli corrono accanto come cani trafelati;
- Siamo tutti granchi grossi che si accaniscono sui vivai delle ostriche;

---

<sup>728</sup> Cfr. «Nelle crepe del suolo o su la vecchia / spiar le file di rosse formiche / ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano / a sommo di minuscole biche»; [*Merigiare pallido e assordo, OS*, vv. 5-8].

- [...] donne che i pescatori acchiappano (in senso etimologico), sollevandole tra le braccia e pestandole nelle barche come sardine;
- È un Sileno sdentato e peloso, un uomo capra [...];
- un albergo moderno, appollaiato in alto;
- come due cetacei;
- attaccate al suolo come sanguisughe;
- I giornalisti erano appollaiati in ogni luogo.

A volte accade che il verso animale sostituisca l'espressione sonora emessa da un umano, come nel caso del pilota che «grugnì un rapido *good morning*» o per lo «squittio di giubilo».

Come osservato già in *FD*, anche nei brani di *FC* si rintraccia quella sensibilità cromatica tipica di Montale, tradotta nell'impiego di note di colore per definire i tratti dei diversi “personaggi” o i loro indumenti<sup>729</sup>:

- vestito color cacao;
- un nero *muezziin*, nero su una torretta bianca;
- moccioso color cacao;
- zazzera di capelli color volpe azzurra;
- una giacca di tela azzurra e un paio di pantaloni di velluto color oliva;
- poppante cereo;
- occhi di smalto;
- una lunghissima barba incolta, arricciolata, di color giallo sudicio;
- una barba già grigia, gli occhi anche più grigi;
- i capelli tirati, gialli e lisci, gli occhi altrettanto gialli;
- Un bell'uomo [...] avvolto da una vestaglia di seta nera gettata su un pigiama azzurro dai pantaloni listati di scuro [...] occhi grigi;
- due occhi di un azzurro marino;
- La sua testa color carota.

Le stesse caratterizzazioni sono altresì impiegate per gli aspetti paesaggistici:

- mare ondulato di crete color muffa;
- cielo grigio;
- fosforescenti caratteri arabi;
- mare d'inchiostro;
- orizzonte di sangue;
- fiamma color carnicino.

---

<sup>729</sup> Nell'individuare le connessioni lessicali tra poesia e prosa, Saletti osserva come «La tavolozza di Montale non si esaurisce però nell'uso dei colori canonici, ma crea colori nuovi, originati da accostamenti e metafore arditi. [...] Questa tendenza è rilevabile sia nelle poesie che nelle prose, anche se nella lirica si riscontra naturalmente una maggior tendenza alla sintesi e alla brevità fulminante. In prosa, cioè, la determinazione è più spesso ottenuta attraverso il sintagma giustappositivo *colore* + nome di colore [...], mentre nella lirica è più facile incontrare quello sintetico-metonimico imperniato sulla proposizione *di*»; [C. Saletti, op. cit., p. 231].

Si ricordi poi il particolare delle «foglie gialle di *marronniers*» in *Jean Delay, moglie e figlia*, una «Chevrolet tinta di giallo limone» (*Sulla strada di Damasco*), il «brodo rossocupo» in *L'arte di vivere a Parigi*, il «plumbeo truciolo» di «burro nazionale» in *Due irresistibili* e ancora un «piccolo cane color ruggine» (*Il carattere dei Greci*).

Se nella *Farfalla* l'elaborazione dei nomi propri, nomignoli o soprannomi è una delle forme che concorre alla rappresentazione parodica dei personaggi, in *FC* questo aspetto è debole o pressoché assente, data l'esistenza effettiva delle identità raccontate. Tuttavia, la fantasia del narratore riesce talvolta a giocare anche con il nome proprio di un personaggio, quasi volesse rintracciarvi una conferma o una smentita della locuzione latina «nomina sunt omina», come nel caso di Braque: «Braque in francese vuol dire (oltreché cane bracco) «picchiatello», «toccato», ma pochi uomini meritano questo nome meno di lui»; [*La complice Marietta*]. E si veda soprattutto l'acutezza ironica di un'espressione come: «Albert Camus, bell'uomo niente affatto camuso come indicherebbe il suo nome»<sup>730</sup>.

L'accostamento di parole omofone o con suono affine, già presente anche in *Farfalla di Dinard*, si rileva anche tra le prose di *FC* (seppur in misura minore) per creare divertenti giochi di parole:

- Non c'è nulla di più discreto dell'uso che si fa qui di questo strumento indiscreto;
- noiosi annoiati;
- E nuove distrazioni, e anche distruzioni, sono già prevedibili [...];
- a certa temperie (e a certe intemperie);
- natura ridotta in spicchi, appiattimento del cubo - o del «tubo» -.

Per le esperienze giornalistiche e gli incontri raccolti fuori di casa l'uso di espressioni in lingua straniera (inglese, francese, talvolta spagnolo) diventa una costante stilistica necessaria, ma accade spesso che però, al di là della più stretta esigenza documentaria, Montale usi determinate formule con intento polemico e umoristico, specie quando vuole deridere l'inarrestabile corsa al progresso, raccontare incontri con snob e artisti o denunciare lo stato di deperimento dell'arte<sup>731</sup>.

---

<sup>730</sup> *FC*, p. 142.

<sup>731</sup> Il mistilinguismo è una delle tecniche più comuni nella scrittura comico-satirica.

Ho raccolto dunque in un elenco le citazioni da altre lingue inserite nella raccolta con intento ironico-dissacratorio:

Flâneur; cutter<sup>732</sup>; comfort; bungalows; God in not where; heartily; bureau, single-bedded, plum cake, gulls, buffet, gentleman, inferiority complex, trip, métro, stepfather, trifles, avant lettre, informal discussion, fishing, moustache, recital, corn flakes, clackson, underground, cottage, scholarship, Wait and see. A nice italian lady; charming; Ho do you do; shocking; maîtres d'hôtel; dessert; delicious food; fish; fowl; officer; good morning; loopings; tonneaux; tough; équipe; sleeping-car; jet-propelled; valets service; breakfast; late breakfast charge; weekend; boroughs; yesman; dismissed; dandy; nap; cliché; gags; off limits; news reels; maquillage; privacy; outlaws; season; biscuits; chalets; souks; hostess; écrasée; brave new world; mass communication; stages; pas de croisade; carrefour; enfant gâté; tourniquets; gourmets; tarbouche; Kultur; Weltanshauung; cracks; skeleton; prosperity; fin de siècle; ski-lift; concierge; paillards; smoking; hall; tea ans cakes; réveillon; champagne; porridge; lighter; bacon and eggs; équipe; changes his mind; haute; punch-ball; pays réel; loupe; flamoyante; marroniers; escalade; dépendance; boutade; élite; weekend; liner; cocktail-parties; pistoleros; fine; punishment, arrest; dangerous and unlawful; hangars; pendant; policeman; roofgardens; business; meetings; pool; moules; langoustines; prés-salés; conteaux; lançons; goëland; pourboire; suprême; barbue bonnefemme; brétonnants; ménagères; appellation contrôlée; entrecôte au frites; réclame; plein air; joie de vivre; moins de cinquante ans; milieux; confrères; plafonné; coup de fil; engagements; carnet de bal; clan; rencontre; clarté; chansonniers; nouvelle; tarabiscotage; turf; pamplemousse; plaquette; au-dessus de la mêlée; écrasé; milieux; confrères; ville de joie; frisson; cabarets; boîtes; théâtres de poche; loisirs; soufflé; camembert; beaujolais; bluffs; rustre; à la page; métro; deshumanización del arte; femme de chambre; plafonds; parvenu; atelier; mojourau; casquette; renouveau; poète maudit; high-life; criado; troupe; couvert et logement; baïle; foulard; mèche; grand maître; décentralisation; maquillage; cow-boy; beau-fils; roulottes; tout le monde; fermier; ayant droit de cité; ficelles; café crème; avenue; falaise; folies; tourelles; bric-à-brac; naïf; hôtel partucilier; toboggans; côte fleurie; record; mouettes; estivants; camping; enfants prodige; capote; docker; calvados; pavillon; moustache; canapé; bouché; block-notes; beaux quartiers; pâte; panache; pouvoir personnel; clavier; accolade; living room; pas d'espoir (...) pas d'argent; pour causer littérature; agrégation; officier; télévisonné; surcroît; embouteillage; robot; concierge; moquette; poker; déboire; bon vivant; élites; art pour l'art; esprit de finesse; rentier; embrassons-nous; paella; refunfunñar; madera; bohème; fiesta; ramblas; tours; serenos; botones; criadas; boys; bajando; subiendo; flamencos; villa; ciudad; picador; fado; jota; sardana; saudade; extremeña; mosteiros; meninos; roulotte; building; hurraca; bodas; àxios; papas; sense of humour; muezzin; foi du charbonnier; stock; no man's land; faits divers; coulisses; scooters; exploit; gaffe; in progress; bosses.

Rispetto a *Farfalla di Dinard* manca completamente invece in *Fuori di casa* il sistema linguistico dialettale, mentre ricorrono con maggior incremento le espressioni latine:

sine die; pro forma; Graecia capta; callida iunctura; genius loci; ex aequo; illico ed immediate; rara avis; ad hoc;  
sine qua non; coram populo; sui generis; ad infinitum; tabula rasa; Dies irae; ex abundantia cordis, honoris causa, continuum, inde irae, in fieri.

---

<sup>732</sup> Cfr. il «cutter / bianco-alato» in *Proda di Versilia* [BU, vv. 9-10].

### 3 TRA POESIA E PROSA

#### 3.1 «Memoria (non è peccato fin che giova...)»

Sinora si è tentato di rilevare una serie di campi tematici e moduli stilistici ricorrenti e comuni tra i sistemi narrativi di *Farfalla di Dinard* e *Fuori di casa* per rintracciare i modi attraverso cui l'umorismo montaliano prende forma. Pur restando ferma la consapevolezza delle distanze che separano i due libri (*in primis* la forma del reportage che contraddistingue soprattutto *FC*), è innegabile la persistenza di strutture ricorrenti e di analoghi apparati tematici e stilistici<sup>733</sup>.

La memoria è il gran tema unificante delle due raccolte, com'è evidente sin dai racconti di apertura: *Racconto d'uno sconosciuto* introduce il tema del ricordo a partire dall'*incipit* («Forse ricorderai...»); *Le Cinque Terre* fissa lo scenario ligure come punto imprescindibile di partenza. La memoria infantile, consistente in particolar modo nella prima sezione di *Farfalla di Dinard*, ma rintracciabile a sprazzi anche tra i racconti di *Fuori di casa*, rappresenta il luogo privilegiato per l'attivazione di momenti epifanici<sup>734</sup>.

Tornando al *Racconto d'uno sconosciuto*, l'«attes» e la conseguente conferma di veder comparire il nome dell'arciprete Buganza su una rivista settimanale rappresentano un «ansioso bisogno» per

---

<sup>733</sup> Già Cesare Segre nel suo *Invito alla «Farfalla di Dinard»* aveva dedicato particolare attenzione alla serie di affinità immediatamente riconoscibili che legano la *Farfalla* all'universo lirico del “primo Montale”. Chiara Saletti nel saggio *Tra prosa e poesia: connessioni lessicali e tematiche* (in P. V. Mengaldo, *Quaderno Montaliano*, op. cit), svolge un'attenta analisi sulla rete di influenze tematiche e lessicali che dalla lirica giunge fino alle prose narrative di *FD* e *FC*.

Le relazioni tra poesia e prosa montaliane sono state indagate variamente dalla critica e in misura diversa. Si segnalano i seguenti contributi: O. Macri, *Esegesi del terzo libro di Montale*, in *Omaggio a Montale*, (a cura di S. Ramat), Mondadori, Milano 1966 (pp. 235-36); D. S. Avalle, «Gli orecchini» di Montale, in *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1970 (pp. 22-48); F. Zambon, *Il sogno del nestoriano*, «Studi novecenteschi», III, Pisa-Roma 1974 (pp. 59-65); M. Martelli, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Longanesi, Milano 1977 (specialmente le pp. 151-58); G. Lonardi, *Con il gallo cedrone*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980 (pp. 171-89); R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984; G. Orelli, «L'anguilla», in *Accertamenti montaliani*, Il Mulino, Bologna 1984 (pp. 79-94); M. A. Grignani, *Occasioni diacroniche nella poesia di Montale*, in *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Longo, Ravenna 1987 (pp. 49-70); F. Zambon, *L'iride nel fango. «L'anguilla» di Eugenio Montale*, Pratiche, Parma 1994.

<sup>734</sup> E infatti in una nota di commento al *Racconto d'uno sconosciuto* Scaffai nota come: “La situazione non è, perciò, troppo lontana da quella di molti testi poetici montaliani: tra questi, *La casa dei doganieri* (OC), che al primo verso reca lo stesso verbo («Tu non ricordi la casa dei doganieri») presente all'inizio della prosa. “Ricordare” è, del resto, parola di primaria valenza tematica nella *Farfalla di Dinard*. Da notare anche l'avverbio «forse», significativo per frequenza e rilievo negli *Ossi di seppia*, qui in posizione incipitaria come in «*Forse un mattino andando...*» (OS)”. [PN, *Racconto d'uno sconosciuto*, p. 389, n. 1].

il narratore, «un filo che [lo] teneva attaccato al [...] genitore»<sup>735</sup>. Fortunatamente, «Buganza continuava imperterrito le sue visite», rappresentando «qualcosa di fermo, qualcosa che *teneva*». È sufficiente, per il momento, soffermarsi su tali segmenti testuali: un appassionato lettore montaliano vi scorgerà qualcosa di profondamente “familiare”. La dimensione dell’attesa – attesa di uno strappo inteso come momento di fuga dal presente – è una delle principali costanti liriche montaliane accanto alla rivelazione epifanica, ed è naturalmente funzionale ad essa. In tal senso, la poesia *in limine* agli *Ossi di seppia* è da collocare tra le liriche anticipatrici di quello che sarà il futuro indirizzo di Montale (non a caso l’autore la definisce «la summa o il congedo di tutto il resto»), collocandola sulla soglia del suo primo volume di versi, a mo’ di introduzione:

Godi se il vento ch’entra nel pomario  
vi rimena l’ondata della vita:  
qui dove affonda un morto viluppo di memorie,  
orto non era, ma reliquario.  
Il frullo che tu senti non è un volo,  
ma il commuoversi dell’eterno grembo;  
vedi che si trasforma questo lembo  
di terra solitario in un crogiuolo.

Un rovello è di qua dall’erto muro.  
Se procedi t’imbatti tu forse nel fantasma che ti salva:  
si compongono qui le storie, gli atti  
scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete  
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!  
Va, per te l’ho pregato, - ora la sete  
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...

Con tutte le cautele che un tale avvicinamento impone, non può tuttavia passar inosservato il bozzolo di una riflessione che troverà, in seguito, maggior esplicazione, ed è significativo che insieme al concetto e all’immaginario tornino, nella prosa, le parole stesse di quell’antica poesia<sup>736</sup>. Il «fantasma che ti salva» tornerà, a distanza di molti anni, nelle sembianze di Buganza, «prete-fantasma» appunto: «Aprii il foglio senza emozione: ci fosse o no il fantasma, che importava?».

Andiamo ora alla terza strofe de *I limoni*:

---

<sup>735</sup> Per questo si confronti *Reliquie*: «No, faccio semplicemente l’inventario dei nostri ricordi, l’unico filo che ci lega [...]» (*Reliquie*, FD).

<sup>736</sup> Nella *Farfalla di Dinard* rimangono «[...] brani o momenti narrativi su una materia in parte del tutto autonoma, in parte successiva e in parte coeva a poesie che l’hanno svolta a un diverso grado di interna sintesi emblematica» [M. Forti, op. cit., p. 309].

Vedi, in questi silenzi in cui le cose  
 s'abbandonano e sembrano vicine  
 a tradire il loro ultimo segreto,  
 talora ci si aspetta  
 di scoprire uno sbaglio di Natura,  
 il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,  
 il filo da disbrogliare che finalmente ci metta  
 nel mezzo di una verità.  
 [...]
   
 (*I limoni*, vv. 22-29, *OS*)

All'altezza degli *Ossi* la ricerca del varco coincide con il desiderio di verità profonde ed è un disperato desiderio di fuga dalla realtà consueta. Nel testo narrativo invece – dove l'assenza del nome di Buganza è associata, nella mente del narratore, alla fine della relazione col padre (la rottura del filo<sup>737</sup>, lo spezzarsi della catena) - quel momento non rappresenta più una via d'uscita e diventa persino una minaccia<sup>738</sup>.

Abbiamo più volte evidenziato il gusto di Montale narratore per l'intreccio delle coordinate temporali, che vede l'intersezione tra piano del passato e piano del presente (tratto tipicamente modernista, come abbiamo rilevato altrove). Ancora evidente in molti brani della prima parte di *FD*, l'affiorare dei ricordi è di per sé un atto che sembra avere del prodigioso:

[...] e non meno uguali erano rimaste la via e le abitazioni che si scorgevano intorno, quel tuffo fuori dal mondo ormai abituale, quel recupero di un tempo ch'egli credeva quasi immaginario avevano veramente qualcosa di miracoloso. [*La casa delle due palme*]<sup>739</sup>

---

<sup>737</sup> Osserva giustamente Saletti come il filo rappresenti, nella figuralità montaliana, significati di volta in volta diversi: «[...] ora è elemento che collega e genera continuità tra passato e presente, ora, al contrario, simboleggia l'irrisolvibile frattura tra questi due momenti, o anche il divorzio tra due anime, tra due affetti e due esseri che vivevano su una stessa lunghezza d'onda»; [Saletti, op. cit., p. 221].

<sup>738</sup> «La relazione tra i versi montaliani e questa prosa è scandita specialmente dal riuso di alcuni tra i più riconoscibili elementi del lessico tematico presente nella poesia degli *Ossi di seppia* [...]. Tale lessico è però riproposto per esprimere concetti tematicamente rovesciati rispetto a quelli più tipici del Montale lirico o è comunque depotenziato dal contesto discorsivo o da una volontà allusiva»; [PN, *Racconto d'uno sconosciuto*, p. 8].

<sup>739</sup> Per la rievocazione narrata in *La casa delle due palme* già Segre individuava una serie di connessioni lessicali, oltre che tematiche, con *Fine dell'infanzia* (*OS*) [Cfr. Segre, op. cit., p. VIII-X].

Paolo Senna rintraccia invece richiami lessicali e semantici tra il testo narrativo e *L'arca*, affermando che nella *Farfalla* «[...] la fedeltà a un passato è accolta e riprodotta secondo modalità distanti dagli elevati esiti poetici, e condotta in un diverso grado di temperie lirica (poiché lirica rimane), venata da creature ironiche e sostenuta dal dire medio e colloquiale. [...] Il paesaggio ligure, tanto importante quanto è più vicino alle prime esperienze vitali e poetiche del poeta, è quindi visitato e inserito in un orizzonte di universale negatività: di esso sono possibili citazioni, non riproposizioni in forma *ne varietur*; esso è lontano, marcato da una distanza che non solo è temporale, ma anche ideale. La narrazione di tale tempo è funzionale a segnarne sistematicamente la fine». [P. Senna, *Un mazzo di rose gialle nel pozzo delle memorie. Lettura della prima parte della "Farfalla di Dinard"*, in «Rivista di letteratura italiana», 2003, 3, pp. 15-16].

Nonostante all'arrivo di Federigo presso la casa delle vacanze estive «nessuno sventolò un cencio bianco dall'alto della scaletta», il protagonista del racconto piomba improvvisamente in un lasso temporale che credeva di aver perso per sempre: ciò gli dà l'illusione di vivere, contemporaneamente, due momenti, l'uno situato nel passato, l'altro nel presente<sup>740</sup>. È una convinzione, tuttavia, di cui presto dovrà ricredersi: «la mescolanza del vecchio e del nuovo non era fatta per confermare Federigo nella prima impressione di una reversibilità dell'ordine temporale»<sup>741</sup>.

L'incanto è momentaneo e perde tutta la sua sacralità allorquando Federigo “provò un tuffo al cuore [...] quando in fondo a certo sedile di porcellana rilesse la marca di fabbrica «*The Preferable, Sanitary Closets*»<sup>742</sup>. A proposito di questo segmento Segre individua «la funzione di *madeleine* conferita a oggetti umili o vili, vilissimi dell'uso casalingo». Se un tempo è possibile ritrovare, esso è allora nell'insignificanza degli aspetti marginali, e infatti oltre Federigo ravvisa ancora

Una continuità che distrutta altrove resiste negli unti dei soffritti, nel fortore degli agli, delle cipolle e del basilico, nei ripieni pestati nel mortaio di marmo.

Si è già parlato altrove dell'affinità che corre tra la condizione di emotiva di Federigo (il «senso di vuoto», il timore di «impazzire», lo «smarrimento») e quella espressa tra i versi di *Forse un mattino andando*: anche in quel caso l'io lirico auspica il compimento di un miracolo, provando un senso di vuoto dentro di sé e un «terrore da ubriachi». Svanita la folgorazione, aspetti consueti della realtà tornano a profilarsi (alberi case e colli, v. 6): egli ora sa che è tutto apparentemente illusorio, come le immagini proiettate su uno schermo. Questa sconvolgente rivelazione può essere vissuta solo soggettivamente, il segreto che egli porta con sé non presume di rivelarlo agli uomini comuni che lo circondano, perché questi, quelli che non si voltano (v. 8), non si interrogano su un senso più profondo, ma si lasciano ingannare dai sensi, e non possono

---

<sup>740</sup> La sovrapposizione temporale elaborata dal protagonista e i meccanismi di recupero memoriale che agiscono nel racconto riconducono, secondo Forti, a una lirica degli *Ossi, Flussi*: «[...] così un giorno / il giro che governa / la nostra vita il addurrà il passato / lontano, franto e vivido, stampato / sopra immobili tende / da un'ignota lanterna»; (*Flussi*, vv. 28-33, *OS*). Tuttavia, l'attività della memoria nella prosa non ha più nulla di «crepuscolare», anzi essa «non vuole estenuarsi a rammemorare, ma col particolare ripescato nel fondo di sé vuole, semplicemente, rimettere la cosa al suo posto in un quadro di invenzione oggettiva e non più simbolica come quella della poesia» [Cfr. Forti, op. cit., p. 312 e sgg.].

<sup>741</sup> Cfr. anche «C'è chi vive nel tempo che gli è toccato / ignorando che il tempo è reversibile / come un nastro di macchina da scrivere» (*A Pio Rajna*, vv. 21-23, *QQ*).

<sup>742</sup> “Ed è verosimile supporre che l'ultimo suo pensiero [...] sarà il motto Excelsior che per lunghi anni figurò nella vaschetta del WC. (Posso dirgli che nel mio di quarant'anni fa c'era scritto: «The Preferable, Sanitary Closet.»” [*Poeta sperso fra gli uomini*, *SM*, p. 2889]. Cfr. anche *FC*: «Un giorno, verso le sedici, avendo segnalato telefonicamente al capo del *valets service* (di campanelli non c'è traccia) che in una certa ciambella di porcellana esistente nel mio bagno l'acqua non scorreva più [...]» (*Paradiso delle donne e degli snob*).

attingere alla consapevolezza del «nulla». Un'allusione alla stessa lirica si rintraccia anche in *La donna barbata*: «un gruppetto di persone attraversava la piccola piazza senza volgersi indietro». Abbiamo già avuto modo di parlare, nel primo capitolo, della coerenza strutturale sottesa alla disposizione dei brani in *FD*, specie quelli della prima sezione: *Le rose gialle*, in maniera del tutto analoga a *La casa delle due palme*, evoca ancora il ricordo di una domestica, Palmina, attraverso la vista di un particolare apparentemente trascurabile come un mazzo di rose. La reminiscenza offre l'illusione di una invertibilità del flusso temporale («Da solo posso gustare meglio questo tuffo in una vita che credevo finita per sempre. Ricomincerà? Nulla ricomincia»), dove l'omonimia lessicale del «tuffo» cementa ulteriormente il rapporto di contiguità tematica tra i due testi.

Abbiamo detto che la prima sezione di *FD* risulta particolarmente densa di riferimenti alla dimensione temporale (in virtù della collocazione in età infantile di molti racconti): in *La donna barbata* il signor M., conscio del tempo trascorso, «poteva anche dimenticare che quarant'anni non erano passati invano per lui», ma *retrocede* egualmente «alla prima infanzia» grazie al ricordo, istantaneo e fulmineo, della vecchia serva Maria: «Di Maria non si ricordava quasi mai, solo a lampi gliene tornava l'immagine [...]. Il signor M. era certamente l'unica persona al mondo che ne conservasse un barlume di ricordo»<sup>743</sup>.

E così entriamo nel cuore della fenomenologia montaliana: la conoscenza “per barlumi” è la sola via di acquisizione della verità<sup>744</sup>. Una simile verità si manifesta esclusivamente nella rivelazione istantanea: l'attimo privilegiato, svincolato dal suo valore universale per rendersi relativo, contiene una percezione di autenticità.

In questo caso, la verità è collocata in un tempo anteriore, è la scintilla di un ricordo che si accende improvviso e istantaneo nella memoria individuale. Questa si scompone via via in lampi e barlumi che iniziano un processo di deciframento, facendoci uscire repentinamente dalla nostra temporaneità per accedere a una dimensione atemporale e sospesa<sup>745</sup>:

Pareva facile giuoco

---

<sup>743</sup> «L'attualità resta dunque il dato permanente delle epifanie montaliane» [L. Blasucci, *Percorso di un tema montaliano: il tempo*, in *Gli oggetti di Montale*, op. cit., p. 94].

<sup>744</sup> Per la centralità dell'epifania nella lirica montaliana cfr. Mazzoni: «Montale può attribuire un valore universale a segmenti della propria storia soltanto perché le vicende di cui parla hanno un andamento discontinuo, cioè epifanico»; [G. Mazzoni, op. cit., p. 187].

<sup>745</sup> Nella *Bufera* i «barlumi» saranno invece spazzati via: «È passata la spugna che i barlumi / indifesi dal cerchio d'oro scaccia» (*Gli orecchini*, vv. 3-4, *BU*); la spugna è, come suggerisce l'autore stesso «simbolo di ciò che cancella, ma anche particolare realistico» (*OV*, p. 942).

mutare in nulla lo spazio  
che m'era aperto, in un tedio  
malcerto il certo tuo fuoco.  
Ora a quel vuoto ho congiunto  
ogni mio tardo motivo,  
sull'arduo nulla si spunta  
l'ansia di attenderti vivo.

La vita che dà barlumi  
è quella che sola tu scorgi.  
A lei ti sporgi da questa  
finestra che non s'illumina.  
[*Il balcone*, OC]<sup>746</sup>

È da ricordare, inoltre, l'importanza che assume la dialettica tra spazi aperti e chiusi nel sistema poetico: *Il balcone* è una lirica emblematica in tal senso, poiché nelle *Occasioni* l'attesa del "miracolo" trova luogo principalmente in ambienti chiusi, in contrapposizione ai luoghi aperti e naturali degli *Ossi*<sup>747</sup>. Il balcone rappresenta dunque il punto di mediazione tra realtà interna ed esterna, luogo di osservazione di ciò che è al di fuori e che permette di scrutare un *oltre* da un punto di vista privilegiato.

Nelle prose l'autore sembra per certi aspetti tornare ai "vecchi" schemi poetici. Si veda, ad esempio, il passo iniziale in *Donna Juanita*<sup>748</sup>:

«No» disse Filippo. «*Qui dentro*, a eccezione di lei, nulla mi ha parlato al cuore. Ma fuori, oh fuori! Lei non si immagina chi ha chiuso fuori dalla finestra.»  
«Chi dunque?» chiese Gerda guardando con curiosità nella strada. «Qualcuno che voleva rapirmi?»  
«Una donna: *donna Juanita*. La musica che lei ha bruscamente congedato era lei [...]»<sup>749</sup>

---

<sup>746</sup> La poesia *exergo* delle *Occasioni*, composta nel '33, è un testo chiave che tematizza il passaggio a una poetica dell'"occasione". Per ulteriori approfondimenti su questa celebre lirica rimando a R. Luperini, *Commentando «Il balcone»: al di qua della «finestra che non s'illumina»*, in *Montale e l'allegoria moderna*, p. 105 e sgg.

<sup>747</sup> Questo aspetto è stato trattato in modo fecondo dalla critica: «[...] ha certamente un forte valore differenziale rispetto agli *Ossi* l'introduzione nel sistema delle *Occasioni* del paradigma tematico dell'"interno domestico": se il primo libro si svolge prevalentemente *en plein air*, a cominciare dal secondo si assiste a un drastico ripiegamento verso lo spazio chiuso» [G. Simonetti, p. 135, cit.]. Secondo Angelo Marchese, tale ripiegamento verso l'interno aiuta a «resistere alla violenza dissipatrice» della storia; [cfr. A. Marchese, *Visiting Angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, SEI, Torino 1977, pp. 120-121].

<sup>748</sup> «Contemporaneamente a un vitale interesse per i ricordi, si nota poi in Montale una fedeltà particolare a quel sistema lirico-espressivo costituito dalla sua precedente produzione poetica, in cui i ricordi dell'età infantile avevano già trovato la loro esatta e perciò unica traduzione lirica. In certi momenti di FD, l'autore si abbandona dunque a un compiacimento estetico del ricordare, dove estetico significhi fedeltà a un'elaborazione formale cara al poeta, il quale non riesce ormai a scinderla più dalla memoria del passato, e per altro già nota al lettore: Montale insomma allude a se stesso.» [L. Greco, op. cit., p. 92].

<sup>749</sup> «La rievocazione, legata al contesto ligure, può avvenire solo se condotta al di fuori dallo spazio interno della stanza. La polarità spazio aperto/spazio chiuso segna, secondo alcuni interpreti [...] uno scarto decisivo tra *Ossi di seppia* e *Occasioni*. Può essere allora significativo che, in un racconto che riporta allo stesso contesto ligure degli *Ossi*, il narratore insista sull'esigenza di condurre l'immaginazione «fuori dalla finestra»; [PN, p. 399, n. 4].

Come spiega lo stesso autore in una lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965, il contenuto tematico di *Donna Juanita* era già stato svolto nella *Bufera*, nel testo *Dov'era il tennis...* (1943)<sup>750</sup>: «Dov'era... Lo sciacchetrà [r. 7] (schiaccia e tira 'spremi') è il vino da dessert che si fa nelle Cinque Terre. Il parente maniaco [r. 19] era un mio cugino. Gli altri personaggi sono quelli di Donna Juanita nella *Farfalla di Dinarò*»<sup>751</sup>.

Seguono alcuni passi dei due testi:

«Dall'alto di una pinetina che sovrastava il suo giardino la spiavo poi tra le due figliole – Pilar e Estrellita – affondata in una sedia a sdraio [...]. Ospitarono a lungo uno scultore di Pietrasanta, lo stesso al quale affidarono la creazione del grande Nettuno e degli altri dei marini che reggevano sulle spalle la immensa ostrica del terrazzo. [...] Don Pedro de Lagorio (sostituiscia il nome, la prego) non resse al colpo. Trasportato al manicomio, vi morì poco dopo [...].»

«E da quel tempo, la villa color zabaglione restò chiusa.»  
«Doña Juanita si prese le bambine, le sue *cocorite*, come le chiamava, che nessuno aveva mai visto sulla spiaggia, e ripartì per la Boca [...].»<sup>752</sup>.

[*Donna Juanita*, FD]

Dov'era una volta il tennis, nel piccolo rettangolo difeso dalla massicciata su cui dominano i pini selvatici, cresce ora la gramigna e raspano i conigli nelle ore di libera uscita.

Qui vennero un giorno a giocare due sorelle, due bianche farfalle, nelle prime ore del pomeriggio. [...]

Intorno, a distesa d'occhio, l'iniquità degli oggetti persiste intangibile. La grotta incrostata di conchiglie dev'essere rimasta la stessa nel giardino delle piante grasse, sotto il tennis; ma il parente maniaco non verrà più a fotografare al lampo di magnesio<sup>753</sup> il fiore unico, irripetibile, sorto su un cacto spinoso e destinato a una vita di pochi istanti. Anche le ville dei sudamericani sembrano chiuse. Non sempre ci furono eredi pronti a dilapidare la lussuosa paccottiglia messa insieme a suon di pesos o di milreis. [...] Si direbbe che la vita non possa accendervisi che a lampi [...].

*'Del salón en el ángulo oscuro – silenciosa y cubierta del polvo – véase el arpa...'* [...] Sul conchiglione-terrazzo sostenuto da un Nettuno gigante<sup>754</sup>, ora scrostato, nessuno apparve più dopo la sconfitta elettorale e il decesso del Leone del Callao; ma là, sull'esorbitante bovindo affrescato di peri meli e serpenti da paradiso terrestre, pensò invano la signora

---

Il punto liminare rappresentato dalla finestra è una presenza tematica propria delle *Occasioni*; segue qualche esempio: «Ricordo la farfalla ch'era entrata / dai vetri schiusi nella sera fumida» (*Vecchi versi*, vv. 1-2); «Raggia vermiglia / una tenda, una finestra si rinchioda» (*Sotto la pioggia*, vv. 8-9); «ritornano i tuoi rari / gesti e il viso che aggiorna al davanzale» (*Punta del Mesco*, vv. 21-22); «s'apre la finestra / non vista e il fumo s'agita» (*Nuove stanze*, vv. 11-12).

<sup>750</sup> In un'intervista del '62 Montale ha dichiarato: «A volte ho scritto in prosa, ma era una falsa prosa. Mancavano gli "a capo", e la ricostruivo immediatamente. In fondo, basta andare a capo all'undicesima sillaba, e anche prima»; [*SM*, 2, p. 1557].

<sup>751</sup> *SMA*, 1519. Per il riferimento al vino cfr. anche *Le cinque Terre*. «[...] le cinque classiche terre dello sciacchetrà, il vino che il Boccaccio conobbe col nome di vernaccia di Corniglia. [...] Ma oggi, dopo tanti innesti di nuove viti, esisterà ancora il vecchio sciacchetrà e potrà reggere a certi paragoni?» [*FC*, pp. 8-9].

<sup>752</sup> *PN*, pp. 27-28.

<sup>753</sup> Analoga espressione in *Dominico (FD)*: «[...] ma non c'era festa o «raduno» [...] in città in cui non si vedesse Domenico Braga apparire in prima fila e sorridere al crudo lampo di magnesio [...]»; [*PN*, p. 111].

<sup>754</sup> «Si tratta di una scultura in cemento armato e ferro del 1910, opera di Arrigo Minerbi di Ferrara e dell'ingegnere Levacher, costruita per volere di Giovanni e Juanita Pastine, monterossini tornati dall'Argentina dopo aver fatto fortuna.» [<https://www.lecinqueterre.org/arte/montegigante.php>]

Paquita buonanima di produrre la sua serena vecchiaia confortata di truffatissimi agi e del sorriso della posterità [...]<sup>755</sup>.

[*Dov'era il tennis...*, BU]

Al di là delle affinità tematiche, ampia è la distanza che separa i due testi sul piano stilistico e tonale (le «due bianche farfalle» diventano nel testo narrativo «le sue *cocorite*», con evidente svilimento ironico); nel suo studio sintattico sulla *Farfalla di Dinard* Sboarina si sofferma sulla relazione profonda tra questi due testi e individua una «radicale alterità» intercorrere tra le due prose, che parte da una «*diversa concezione del racconto*»:

In *Donna Juanita* è la concatenazione dei fatti e dei personaggi a costituire la struttura di base, mentre in *Dov'era il tennis...* prevale un'impostazione riflessiva ed al contempo più soggettiva e più «universale». [...] l'incipit di *Donna Juanita* consiste in un dialogo che inquadra il racconto, [...] quello di *Dov'era il tennis...* introduce subito, senza mediazioni, il lettore nelle emozioni del narratore attraverso il modo in cui viene descritto il paesaggio e le sue riflessioni su una serie di temi esistenziali<sup>756</sup>.

A partire da questa esemplificazione la studiosa rileva come la «concisione» lirica risponda all'istanza poetica di Montale di «tacere l'occasione-spinta»<sup>757</sup> che ispira la sua poesia, mentre l'estensione narrativa dei racconti di *FD* permette di riprendere e rielaborare (a volte) quelle stesse occasioni<sup>758</sup>:

nel racconto di *Farfalla di Dinard*, con un evidente passaggio dall'allusivo all'esplicito, [...] vengono illustrate quelle specificazioni senza le quali alcuni passi delle prose liriche resterebbero oscuri alla comprensione del lettore<sup>759</sup>.

La rievocazione memoriale nel testo della *Buferu* si ha a partire da un ritaglio paesaggistico legato all'età infantile:

È curioso pensare che ognuno di noi ha un paese come questo, e sia pur diversissimo, che dovrà restare il *suo* paesaggio, immutabile; è curioso che l'ordine fisico sia così lento a filtrare in noi e poi così impossibile a scancellarsi.

Per cui commenta Campeggiani:

---

<sup>755</sup> *TP*, pp. 223-224.

<sup>756</sup> F. Sboarina, op. cit., pp. 212-213.

<sup>757</sup> «Amnesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto, bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore in *medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi»; [E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in «La rassegna d'Italia», I (1946), 1, pp. 84-89].

<sup>758</sup> «Gli ampi affioramenti di terreno esistenziale rilevabili nella *FD* permettono più volte di ricostruire il contesto reale da cui sono state sottratte le immagini liriche, in prosa o in poesia»; [C. Segre, op. cit., p. VII].

<sup>759</sup> F. Sboarina, op. cit., p. 212 e sgg.

Ciò che tuttavia distingue questa prosa è il suo stile liriceggiante [...], unito a cadenze scopertamente nostalgiche, lontane dalla medietà tonale pervasa di humour tipica della *Farfalla*. [...] Del passato restano alcune vestigia inerti, esteticamente sgradevoli e pacchiane come un tempo [...] che si legano a esistenze scomparse<sup>760</sup>.

Quei luoghi sembrano come immuni allo scorrere del tempo nella coscienza di chi li ricorda, custodi di una vita autentica che si manifesta solo a sprazzi («Si direbbe che la vita non possa accendervisi che a lampi»)<sup>761</sup>.

Nel testo di *FD* è invece il «ronzio malfermo di una radio» ad accendere il ricordo di Donna Juanita: la sua rievocazione si svolge secondo i modi tipici già individuati in tutta la raccolta, attraverso un ritratto caricaturale dai tratti zoomorfi tendente al grottesco.

Abbiamo già parlato della rilevanza assunta dalla percezione acustica nei meccanismi di recupero della memoria: è un espediente, questo, che trova amplissimo impiego in poesia. Torniamo alle *Occasioni*:

Un murmure; e la tua casa s'appanna  
come nella bruma del ricordo –  
[...]  
Strideva Adiós muchachos, compañeros  
de mi vida, il tuo disco dalla corte  
(*Sotto la pioggia*, vv. 1-2, 13-14, *OC*)

Dove il mormorio del primo verso innesca immediatamente il ricordo di una casa, ricordo che non gode di nitidezza proprio come il suono, attenuato e confuso, che lo ha prodotto. E vi è ancora il riferimento a una musica spagnolesca (proprio come il «ronzio malfermo di una radio in *Donna Juanita*»).

Da *Satura*<sup>762</sup> in poi l'evento acustico, pur presente, sarà associato invece ad elementi più marcati sul piano denotativo:

---

<sup>760</sup> E. Montale, *La bufera e altro* (a cura di I. Campeggiani-N.Scaffai), pp. 144-145, cit.

<sup>761</sup> L'equilibrio tra realtà e mito, tra storia e idealizzazione che si fondono in allegoria ne *La bufera* è, secondo Campeggiani, particolarmente evidente in *Dov'era il tennis...*, dove i generi brasiliani di Paqueta prefigurano l'insorgenza della civiltà industriale, grigia e omologata, in netto contrasto con il mondo appartato e perduto mitizzato nel ricordo. È inoltre significativo che in questa prosa compaiano molti stilemi-chiave di Montale poeta, a testimonianza di una coesione allegorica col resto della raccolta. Si vedano, ad esempio, il «lambo di magnesio», che preannuncia i «flashes» di *Flashes' e dediche* e quella folgorazione attimale che nella *Bufera* è importante sia nella variante «sacra» (il lambo), che in quella «profana» (quella fotografica, che compare qui per la prima volta); [I. Campeggiani, *Prose e prosa nella Bufera e altro*, in *La prosa di Eugenio Montale*, Padova, 6-7 novembre 2019, comunicazione orale].

<sup>762</sup> Chiamato a rispondere sul senso del titolo *Satura*, Montale risponde: «Ma io ho giocato per il titolo un po' sull'equivoco, ma non escluderei che significasse anche satira, [...] Invece come presentazione di poesie di tipo diverso, di intonazione e di argomento diverso, allora come, oserei dire, miscellanea la parola poteva andare» [E. Montale, *«Satura» di Eugenio Montale*, intervista di M. Cancogni, 1968, *AMS*, p. 1701].

Tutta la vita è una musica  
di sincopi.  
Non più il filo che tiene,  
non l'uggia  
del capo e della coda, ma la raspa  
e la grattugia»  
(*Suoni*, vv. 1-6, *SA*).

Tornando al testo, quello che nella *Bufera* è solo un frammento di ricordo nella più ampia sequenza meditativa diviene nel testo in prosa l'oggetto principale della narrazione, condotto attraverso i toni dell'ironia e del sarcasmo verso uno scenario che ha radicalmente cambiato volto<sup>763</sup>.

La tematica della memoria si "sliricizza" a partire da *Satura*: pur essendo ancora una delle dominanti della poetica dell'autore (in particolare se si guarda agli *Xenia*, composti nel ricordo della moglie)<sup>764</sup>, essa non è più quel fenomeno abbagliante rivelato da fulminee accensioni, ma diviene un esercizio continuo e lineare, dettato dal bisogno pervasivo di riappropriarsi del passato riscrivendolo<sup>765</sup>. Si compone così una sorta di miniserie narrativa che ricostruisce un tessuto biografico, un itinerario comune fatto di aneddoti ed episodi condivisi, e infatti il primo degli *Xenia* ha inizio con una nota quasi favolistica<sup>766</sup>:

Caro piccolo insetto  
che chiamavano mosca non so perché,  
stasera al buio  
mentre leggevo il Deuterosiaia  
sei ricomparsa accanto a me,  
ma non avevi occhiali,  
non potevi vedermi

---

<sup>763</sup> Nel finale dell'intervista con Gerda il narratore infatti esclama: «[...] vorrebbe sapere in quale terra di reclusi, di vittime e di alcolizzati erano possibili simili storie agli albori di un secolo che non aveva ancora smesso la maschera del benessere e del progresso. Vorrebbe sapere...».

<sup>764</sup> Drusilla Tanzi scompare il 20 ottobre 1963 e a distanza di qualche mese dalla sua morte Montale inizia la composizione dei primi «*Xenia*». Sono stati scritti nell'arco temporale che va dal 1964 al '67 (le prime pubblicazioni ne comprendevano 14, cui se ne aggiunsero altrettanti negli anni a seguire).

<sup>765</sup> «Il fatto che il ricordo della moglie morta sia uno dei temi dominanti di *Satura*, provoca anche un processo come di condensazione della memoria, sottratta alla sua labilità e discontinuità. In effetti uno dei segni più evidenti della novità di questo ultimo Montale rispetto a se stesso mi sembra proprio il mutamento di funzione che interessa la tematica della memoria, la quale rimane naturalmente una delle dominanti della poetica dello scrittore [...]». [P. V. Mengaldo, op. cit., pp. 344-345].

<sup>766</sup> «[...] nei brevi e appassionati mottetti che costituiscono gli «*Xenia*», egli troverà una disincantata salvezza individuale del misterico e enigmatico colloquio con la moglie scomparsa, tanto più viva, nel ricordo, di lui e della gora morta degli altri viventi, tanto più capace di vedere e di intendere col lampo dei suoi quattr'occhi miopi, tanto più capace di esprimersi liberamente col suo verbo imprudente e semplificatore. Per chi ora parla e la ricorda, e la insegue nel più impalpabile riflesso o in una semplice spirale di fumo, i famosi oggetti simbolici di un tempo, che sono stati i maggiori protagonisti della poesia montaliana, stanno divenendo povere, mute cose senza più significato [...]»; [M. Forti, op. cit., p. 476].

né potevo io senza quel luccichio  
riconoscere te nella foschia.

Commenta Mengaldo:

Sinteticamente si può dire che mentre in precedenza – e in particolare nelle *Occasioni* – la memoria montaliana, eminentemente discreta, era “luce di lampo”, folgorante in ragione della sua casuale e insieme miracolosa intermittenza, ora essa tende alla dimensione del continuo, fila come un ragno paziente i suoi dati per costruire una “storia” organica: da segnale, per l’aleatorietà stessa delle sue agnizioni, di discontinuità rispetto al proprio passato, si è mutata in garanzia di continuità con esso. Formalmente, a tale mutamento corrisponde anche da questo lato il passaggio da un registro prevalentemente lirico ad uno (tendenzialmente) narrativo<sup>767</sup>.

Nel tessuto memoriale che riveste gli episodi raccontati in *Farfalla di Dinard* (in misura minore, in *Fuori di casa*), spesso il recupero dei ricordi è mediato da una serie di figure che non hanno un ruolo preponderante se non, appunto, quello di essere meri inneschi per rievocazioni che equivalgono ad altrettanti spunti narrativi. Tali figure sembrano ripiombare nel presente del narratore come fantasmi provenienti dal passato; dobbiamo tornare ancora a *La donna barbata* per rendercene conto:

Il signor M. sapeva perfettamente di non esser più un batuso (un monello), non ignorava che la vecchia Maria era morta trent’anni prima. [...] Lo sapeva, ma poiché strade e case erano quasi eguali fra l’istituto Barnabiti e la sua casa di quarant’anni fa, egli pensava che non fosse pazzesco da parte sua aver evocato in corpo e spirito la defunta guardiana delle sue passeggiate infantili.

La rievocazione della vecchia serva non avviene attraverso un meccanismo spontaneo di recupero: il narratore non ne ignora la scomparsa, ma decide egualmente di “farla tornare in vita” immaginandola al suo fianco tra le strade che percorrevano insieme quando era ancora un bambino, come se soltanto avendola di nuovo accanto il ricordo possa tornare vivido nella sua completezza.

Rileggiamo ora il passo di un brano del ’66 dal titolo *Fantasmi ritrovati*:

Quando si è oltrepassato di molto il mezzo del cammino e ci si guarda dattorno il nostro colloquio non è più con i vivi: è coi fantasmi. Ritrovarli, farli rivivere in noi ci appare come un dovere; ma il compito è molto difficile perché anch’essi furono vivi e quando li abbiamo

---

<sup>767</sup> P. V. Mengaldo, op. cit., p. 345.

conosciuti abbiamo trascurato di immaginare se e come essi sarebbero tornati a noi. Si sono portati addietro il meglio di se stessi senza che noi ci curassimo di prenderne nota<sup>768</sup>.

La vecchia Maria rientra a pieno titolo nella legione di «fantasmi»<sup>769</sup> montaliani che popolano anche molte delle sue composizioni poetiche<sup>770</sup>. Ma se di Maria conservava ancora «un barlume di ricordo», il cui recupero è un atto volontario stimolato da elementi che ne provocano l'accensione, accade non di rado che residui memoriali affiorino senza alcun evidente nesso col momento presente, concretizzandosi in immagini o figure apparentemente irrilevanti.

Nella *Farfalla* si ricorderà, ad esempio, *La piuma di struzzo*, in cui il contenuto tematico dell'apparizione è collocato in una dimensione onirica<sup>771</sup> e si associa alla comparsa di «due strane figure» in cui il narratore riconosce vecchie conoscenze che credeva aver dimenticato (altro esempio, dunque, della memoria non volontaria che irrompe bruscamente nel presente)<sup>772</sup>. Al termine della visita da parte dei due cantanti d'opera, il narratore si interroga sul «senso recondito» di quell'apparizione: «E se, infine, dovevo considerarli come un frutto del mio subconscio, un'allucinazione, perché non avevo partorito qualche personaggio di maggior peso nella mia vita?». Finisce col persuadersi che le due figure non hanno importanza di per sé, bensì per il significato che hanno rappresentato nella sua interiorità:

I due uomini erano il principio e la fine di un arco, di una parabola mia personale, privata.

Ancora un incontro in *Sul limite*:

Mi tastai per cercar l'orologio, quando da un viottolo secondario vidi avanzare un calessino tirato da un asinello sardo e guidato da un giovane in pigiama che portava in testa un

---

<sup>768</sup> [SM, pp. 2805-2806].

<sup>769</sup> Cfr. *Satura*: «Mi chiedo perché i fili di due rocchetti / si sono tanto imbrogliati; e se non sia quel fantasma / l'autentico smarrito e il suo facsimile io»; (*Le revenant*, vv. 13-15, SA). Con i «personaggi-ombra» di *Satura* secondo Mengaldo l'io instaura «un rapporto di intercambiabilità (*duplicato, facsimile*), o anche un qualche legame di solidarietà muta» [*Primi appunti su "Satura"*, in op. cit., p. 337]. Questo è tanto più vero alla luce di quanto si legge nella IX delle *Variazioni*: «Tutto fa pensare che l'uomo d'oggi sia più che mai un estraneo vivente tra estranei, e che l'apparente comunicazione della vita odierna – una comunicazione che non ha precedenti – avvenga non tra uomini veri ma tra i loro duplicati» [E. Montale, *Variazioni*, IX, in *Auto da fé*, p. 181].

<sup>770</sup> In una lirica come *L'arca*, dove è ancora centrale il motivo della memoria e dei cari estinti, si legge: «s'è impigliato nell'orto il vello d'oro / che nasconde i miei morti, / i miei cani fidati, le mie vecchie / serve -» (*L'arca*, vv. 4-7, BU); si ricordi poi la «serva / zoppa di Monghidoro» (*Botta e risposta* I, II, vv. 26-27) e la «vecchia serva analfabeta / e barbata» in *Quel che resta (se resta)*, vv. 6-7.

<sup>771</sup> Il motivo della rievocazione notturna torna anche nel *Quaderno di quattro anni*: «Ho spento il lume e ho atteso il sonno. / E sulla passerella già comincia / la sfilata dei morti grandi e piccoli / che ho conosciuto in vita. Arduo distinguere / tra chi vorrei o non vorrei che fosse / ritornato tra noi», (*Ho sparso di becchime il davanzale...*, vv.3-8); e ancora: «Il sonno tarda a venire / poi mi raggiungerà senza preavviso. / Fuori deve accadere qualche cosa / per dimostrarmi che il mondo esiste e che / i sedicenti vivi non sono tutti morti» (*Dormiveglia*, vv. 1-5).

<sup>772</sup> Cfr. anche *Visitatori*: «A ogni ritorno di stagione mi dico / che anche la memoria è ciclica. / Non ricordo / i miei fatti di ieri, le parole che ho detto o pubblicato / e mi assediano invece ingigantiti / volti e gesti da tempo già scacciati / dalla mente» (*Visitatori*, vv. 1-6, DI).

cappelluccio da alpino, ma senza piuma. Accanto al giovane era bellamente seduto un cagnuolo rossiccio, d'incertissima razza, che abbaiò lungamente verso di me.

Si ricorderà l'incontro con una vecchia conoscenza del narratore «sul limite» che corre tra vita e morte, tra sonno e veglia: Nicola, dopo aver visto il «film» della vita del suo interlocutore, sembra giungere dall'aldilà per portarlo con sé. Il narratore incredulo oppone le sue resistenze

«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 d'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... Io volevo che ci fosse qualcosa di *finito* nella mia vita, intendi?, qualcosa che fosse eterno a forza d'essere finito. Non posso ricominciare, Nicola, non posso, portami da mia madre... se c'è.»<sup>773</sup>

Rispetto alle mutevoli sembianze con cui la memoria si manifesta di fronte all'io montaliano, si potrebbe pensare a una conseguente “doppia natura” dei personaggi-fantasmici che popolano le prose narrative: alle ombre che mute accompagnano l'io nel sentiero che corre tra i ricordi<sup>774</sup> (come la serva Maria), fa riscontro il ritorno imprevisto e irruente di figure pressoché irrilevanti in vita con cui, però, si ha un dialogo effettivo nel momento presente. In quest'ultimo caso, dunque, i defunti sembrano acquisire una loro oggettivizzazione, oltrepassando anche l'ostacolo dell'incomunicabilità. Si assiste, mi pare, a una sorta di evoluzione del loro *status*: se i morti erano, negli *Ossi*, soltanto «larve rimorse dai ricordi umani, / [...] fiati / senza materia o voce traditi nella tenebra» (*I morti*, vv. 33-36, *OS*), nella *Buferà* diventano «ombre»<sup>775</sup>:

---

<sup>773</sup> Per questo passo osserva giustamente Scaffai che “Il desiderio del protagonista si lega al motivo della memoria che limita e paralizza, rintracciabile in *Voce giunta con le foglie* e nella prosa *Il bello viene dopo* [...]. In tal senso, *Sul limite* può essere letta come palinodia di *In limine*: procedendo «di là», il protagonista assiste al ritorno degli «atti scancellati» perché il futuro possa avere corso. Ma la prospettiva di rimanere «di qua» dal muro, un tempo avvertita come «rovello», appare ora, al protagonista di *Sul limite*, più accettabile di quanto non lo sia smuovere le acque del passato.” [PN, p. 469, n. 32].

<sup>774</sup> «Ma è possibile, / lo sai, amare un'ombra, ombre noi stessi» (*Tuo fratello morì giovane*, vv. 12-13, *SA*).

<sup>775</sup> L'«ombra» è un altro di quegli elementi tematici costanti che attraversa trasversalmente le raccolte poetiche, assumendo però di volta in volta valori simbolici diversi; ad es. negli *Ossi*: «Sono i silenzi in cui si vede / in ogni ombra umana che si allontana / qualche disturbata Divinità» (*I limoni*, vv. 35-36); «Ah l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro!» (*Non chiederci la parola...*, vv. 5-8); «Se un'ombra scorgete, non è / un'ombra - ma quella io sono. / Potessi spiccarla da me, / offrirvela in dono.» (*Ciò che di me sapeste*, vv. 17-20); nelle *Occasioni*: «Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo / l'ombra nera» (*Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, vv. 5-6); nella *Buferà*: «Il soffio cresce, il buio è rotto a squarci, / e l'ombra che tu mandi sulla fragile/palizzata s'arriccia. Troppo tardi se vuoi esser te stessa!» (*Il soffio cresce, il buio è rotto a squarci...*, vv. 1-4); «al turbine d'aprile / s'è impigliato nell'orto il vello d'oro / che nasconde i miei morti» (*L'arca*, vv.3-5); «ciò che manca, / e che ci torce il cuore e qui m'attarda / tra gli alberi, ad attenderti, è un perduto/senso, o il fuoco, se vuoi, che a terra stampi / figure parallele, ombre concordi» (*Personae separatae*, vv. 8-12); in *Satura*: «de ombre che si nascondono / tra le parole, imprevedibili, / mai palesate, mai scritte / mai dette per intero, [...] non hanno né un prima né un dopo / perché sono l'essenza della memoria» (*Botta e risposta III*, vv. 3-7, vv. 13-14). Scrive Scaffai: «[...] come delle *Occasioni*, così della *Buferà* sono già negli *Ossi* veri e propri elementi avanti lettera. In breve: in un mondo talmente cancellato, improbabile e senza avvenire, i vivi non sono più autonomi di ombre; al confronto i morti, depositari del ritornante passato, acquistano la pienezza di vita di cui quel mondo è

L'ombra che mi accompagna  
alla tua tomba, vigile,  
[...]  
l'ombra non ha più peso della tua da tanto seppellita  
[...]  
L'ombra fidata e il muto che risorge  
[...]

Il vento del giorno  
confonde l'ombra viva e l'altra ancora  
riluttante in un mezzo che respinge  
le mie mani  
(*Voce giunta con le foglie*, vv. 12-13, v. 18, vv. 46-48, BU).

Nel *Diario del '71 e del '72* l'ombra prenderà voce, infrangendo totalmente il muro dell'incomunicabilità e del silenzio:

A questo punto smetti  
dice l'ombra.  
T'ho accompagnato in guerra e in pace e anche  
nell'intermedio,  
sono stata per te l'esaltazione e il tedio,  
t'ho insufflato virtù che non possiedi,  
vizi che non avevi. Se ora mi stacco  
da te non avrai pena, sarai lieve  
più delle foglie, mobile come il vento.  
Devo alzare la maschera, io sono il tuo pensiero,  
sono il tuo in-necessario, l'inutile tua scorza.  
A questo punto smetti, stràppati dal mio fiato  
E cammina nel cielo come un razzo.  
C'è ancora qualche lume all'orizzonte  
e chi lo vede non è un pazzo, è solo  
un uomo e tu intendevi di non esserlo  
per amore di un'ombra. T'ho ingannato  
ma ora ti dico a questo punto smetti.  
Il tuo peggio e il tuo meglio non t'appartengono  
e per quello che avrai puoi fare a meno  
di un'ombra. A questo punto  
guarda con i tuoi occhi e anche senz'occhi.  
[*A questo punto, Diario del '71 e del '72*]

Nell'ultima fase poetica si manifesta la possibilità di distacco da quell'*altro da sé* dopo che per lungo tempo si è creduto che potesse essere il tramite per un'alterità segreta, quella strada inconoscibile ai più e accessibile, invece, solo a colui che sia dotato di una "doppia anima", una

---

capace. È precisamente il mito dei morti, nella lirica di questo nome, con quei loro errori e incontri» [Scaffai, BU, p. 396].

duplice attitudine sensoriale. Constatata ormai l'impossibilità di accesso, si potrà proseguire anche con una vista offuscata<sup>776</sup>.

Nel *Quaderno di quattro anni* invece si ha la messa in discussione della volontà stessa dei morti di voler "tornare" in vita, in una meditazione caratterizzata da uno scettico distacco:

Non è ancora provato che i morti  
vogliano resuscitare.  
A volte li sentiamo accanto a noi  
perché questa è la loro eredità.  
Non è gran cosa, un gesto una parola  
eppure non spiega nulla  
dire che sono scherzi della memoria.  
La nostra testa è labile, non può contenere  
molto di ciò che fu, di ciò che è o che sarà;  
la nostra testa è debole, fa un'immane fatica  
per catturare il più e il meglio di un ectoplasma  
che fu chiamato vita e che per ora  
non ha un nome migliore.  
(*Non è ancora provato che i morti, QQ*).

### 3.2 «Reliquie»

Strettamente connesso al motivo delle figure evanescenti vi è quello del «reliquiario»<sup>777</sup>:

La memoria è spesso concepita da Montale come un contenitore di volti, oggetti, immagini; contenitore però particolare per la sacralità che lo connota<sup>778</sup>.

I due contenuti tematici sono connessi nella misura in cui gli oggetti, talvolta, divengono, estensioni ed emanazioni di quelle figure di cui abbiamo parlato, in altre parole "feticci". Un caso esemplare di come i due motivi tematici siano strettamente intrecciati è costituito da *I Quadri in cantina*<sup>779</sup>. Nelle poche righe iniziali il narratore espone l'antefatto: trovandosi a Trieste

---

<sup>776</sup> «Ecco il sintomo di un decisivo scarto di poetica: anche la cultura della tradizione, adesso, e persino la memoria della propria storia individuale, un tempo spazio sacro e antagonista, scadono nell'ultimo Montale a presenza residuale, cumulo di immagini-ricordo a cui è possibile guardare solo con sarcasmo o straniamento. Quando persino il culto di Clizia deve sottostare all'abbassamento, quando anche il suo mito deve conoscere un'umiliazione prosastica, nel peggiore dei casi (in *Satura* e nei *Diari*) o, nel migliore, sopravvivere, ma nell'accettazione della vittoria di un presente fecale, che non contempla salvezza (in *Altri versi*), vuol dire che per lo stesso Montale la stagione delle *Occasioni* – la stagione in cui era possibile scrivere un libro come le *Occasioni* – è finita per sempre. Per nominare l'*oltremondo* serve lo schermo linguistico dell'ironia, palinodie o accenni di preterizione, figure ignote al Montale dei primi tre libri» [G. Simonetti, op. cit., pp. 20-21].

<sup>777</sup> Parola tematica presente fin dagli *Ossi*, com'è noto: «qui dove affonda un morto / viluppo di memorie, / orto non era, ma reliquiario» (*Godi se il vento ch'entra nel pomario...*, vv. 35, *OS*).

<sup>778</sup> C. C. Saletti, p. 219.

<sup>779</sup> Il motivo dell'artista sconosciuto accomuna, secondo Forti, questo brano alla poesia *Le revenant* (*Satura*), che è ancora un omaggio alla moglie scomparsa, sul modello dei precedenti *Xenia*: «... quattro sillabe, il nome di un ignoto / da te mai più incontrato e senza dubbio morto. / Certamente un pittore; t'ha fatto anche la corte, / lo

con l'amico Bobi Bazlen, il narratore scorge un uomo che gli fa un cenno di saluto. Qualche anno dopo, ancora a Trieste, l'amico gli chiarisce che la mostra futurista cui stanno assistendo è proprio di quello stesso ragazzo incontrato anni prima, ormai defunto. Ciò getta il narratore in un profondo sconforto:

Guardai a lungo le sue reliquie<sup>780</sup>. Non erano precisamente quel che si dice delle opere d'arte [...]. Ma il pittore era morto, la sua favola era finita, dall'insieme della sua prima (e ultima) «personale» emanava qualcosa di patetico e di sincero che andava ben al di là del problema, talora insignificante, dell'arte e della non arte; era morto.

I due quadri, prove tangibili di un'esistenza consumata e ormai estinta, divengono percepiti quasi come presenze vive:

I due pastelli migrarono con me [...]; riluttarono, essi stessi, ad adattarsi a muri troppo lontani e diversi. Ma poi si trovò, fra i quadri e me, una sorta di *modus vivendi*, di sopportazione reciproca. [...]

Passarono parecchi anni tranquilli per i due Carmelich. [...]

La tranquillità di quegli anni viene tuttavia spezzata dall'irrompere della guerra, che obbliga a un trasferimento forzato:

[...] la guerra, la seconda grande guerra della mia vita, m'indusse ben presto ad ammassare in cantina mobili e quadri e libri che m'importavano ben più dei due pastelli acquistati tanti anni prima. Tentavo (e infatti ci sono riuscito) di salvare qualcosa dalle bombe che stormi di ronzanti pecchioni lasciavano cadere sulla periferia della città. [...] Ma gli oggetti migliori e insieme i De Pisis e il «morandino» erano giù nel sottosuolo, imballati alla meglio. Chi se ne ricordava, del resto?<sup>781</sup>

Il meccanismo temporale che agisce in questo racconto (l'episodio principale è un ampio *flashback*, nella conclusione si ritorna al momento presente) è funzionale al *repêchage*, come se

---

ammettevi, ma appena: era timido. / Se n'è parlato tra noi molti anni orsono; poi tu / non c'eri più e ne ho scordato il nome» (*Le revenant*, vv. 1-6, SA). Come riporta Greco: «Da ragazzina, la Mosca aveva conosciuto un pittore che le aveva fatto la corte ed era scomparso» [L. Greco, *Montale commenta Montale*, op. cit., p. 54; ora in E. Montale, *SMA*, p. 1524]. Per Forti è proprio la «presenza» di Mosca nel testo poetico a caricare di un senso diverso la funzione dell'«artista-fantasma»: «Così l'evento e il personaggio in sé così poco importante, e partecipe, per molti lati, del mondo di fantasmi, penombre o detriti di cose di cui largamente si nutre il «quarto Montale», potrà infine assurgere a una diversa funzione tramite la mediazione della Mosca che sa dare senso e finalità a questo mondo deietto, facendo scattare la ben più decisiva molla dell'identificazione del poeta con lo stesso fantasma dell'artista ignoto [...]»; [Forti, op. cit., p. 395].

<sup>780</sup> Cfr. *Satura*: «Oggi manchiamo all'appuntamento tutti e due / e il nostro breakfast gela tra cataste / per me di libri inutili e per te di reliquie / che non so: calendari, astucci, fiale e creme» [*La belle dame sans merci*, vv. 5-8, SA].

<sup>781</sup> Per questo passo cfr. *Satura*: «L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili, / delle carte, dei quadri che stipavano / un sotterraneo chiuso a doppio lucchetto» [*L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili*, vv. 1-3, SA].

l'«estremo tentativo» fosse attuabile soltanto grazie al filtro del tempo e della memoria che in esso è custodita [sottolineato mio]:

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 dalle sue rotaie? [...] Sono passati più di vent'anni e pare un giorno. Un giovane alto e slanciato attraverso la piazza battuta dal vento [...] <sup>782</sup>.

Rispetto al reliquiario inteso come “catalogo dei ricordi” si rilegga anche il passo che segue tratto da *Reliquie* (FD):

«[...] faccio semplicemente l'inventario dei nostri ricordi, l'unico filo che ci lega dopo che tant'acqua è passata sotto i ponti. Intanto quelli della scatola<sup>783</sup> sono spariti, non so se per incuria mia o tua. Ma ce ne sono tanti altri che dovrebbero essere chiusi nella scatola del nostro cervello e che nel tuo non esistono più, se debbo giudicare dalla tua freddezza, dal tuo silenzio di marmotta<sup>784</sup>».

Il motivo tematico della presenza oggettuale quale testimone di una persona ormai scomparsa è il nucleo comune tra *Reliquie* e un brano del *Diario del '71 e del '72*:

Quando non sono certo di essere vivo  
la certezza è a due passi ma costa pena  
ritrovarli gli oggetti, una pipa, il cagnuccio  
di legno di mia moglie, un necrologio  
del fratello di lei, tre o quattro occhiali  
di lei ancora!, un tappo di bottiglia  
che colpì la sua fronte in un lontano  
cotillon di capodanno a Sils Maria  
e altre carabattole. Mutano alloggio, entrano  
nei buchi più nascosti, ad ogni ora  
hanno rischiato il secchio della spazzatura.  
Complotto tra loro si sono organizzati  
per sostenermi, sanno più di me

---

<sup>782</sup> Già Forti individuava la concordanza tematica tra *I quadri in cantina* e alcuni dei testi che compongono la prima serie degli *Xenia*, in particolare: «Tuo fratello morì giovane; tu eri / la bimba scarruffata che mi guarda / 'in posa' nell'ovale di un ritratto. / Scrisse musiche inedite, inaudite / oggi sepolte in un baule o andate / al macero. Forse le riinventò / qualcuno inconsapevole, se ciò ch'è scritto è scritto. / L'amavo senza averlo conosciuto. / Fuori di te nessuno lo ricordava. / Non ho fatto ricerche: ora è inutile. / Dopo di te sono rimasto il solo / per cui egli è esistito. Ma è possibile / lo sai, amare un'ombra, ombre noi stessi». [*Tuo fratello morì giovane*, *Xenia*, I, 13, SA]; cfr. anche Forti, p. 322.

<sup>783</sup> Per Zambon la «scatola» quale contenitore della memoria è la stessa che figura in *Verso Siena* (BU): «La scatola a sorpresa ha fatto scatto» (v. 7). [cfr. F. Zambon, *L'iride nel jango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Pratiche, Parma 1994, pp. 53-53].

<sup>784</sup> Anche la marmotta è un animale-simbolo del «bestiario» montaliano: come altrove ricordato, compare nel racconto *Reliquie* («Marmotta io?» [...] «In fatto di marmotte mi pare che il tuo ricordo poteva scegliere meglio. Dove ne abbiamo vista una; sentiamo?»). In poesia, ve n'è ancora traccia in *Satura* («Il mio sogno non è nella primavera, / [...] non nel tinnulo strido della marmotta») (*Le stagioni*, v. 10. 13) e nel *Diario del '71 e del '72*: «C'era la solitudine / delle marmotte più udite che intraviste» (*Sorapis*, 40 anni fa, vv. 11-12, DI).

il filo che lega a chi vorrebbe  
 e non osa disfarsene. Più prossimo  
 negli anni il Gubelin automatico tenta  
 di aggregarvi, sempre rifiutato.  
 Lo comprammo a Lucerna e lei disse  
 piove troppo a Lucerna non funzionerà mai.  
 E infatti...  
 (*I nascondigli, DI*)

Nonostante gli oggetti enumerati in poesia evocino, con la loro presenza, il ricordo della moglie scomparsa (mentre nel testo narrativo questa dimensione è assente), risulta significativa l'omonimia lessicale e il ricorso, ancora una volta, alla metafora del filo: «l'inventario» degli oggetti, esplicito nel testo poetico, aiuta a rafforzare quel legame, privando del coraggio di disfarsene chi rimane a contemplarlo.

Come si ricorderà invece in *L'Angiolino* un oggetto quotidiano e umile come una sveglia è al centro della narrazione, iper-valorizzato come “presenza” viva nella grigia esistenza di due amanti, ennesimo residuo di un'«apparenza di oggetti, nomi, animali, vini, leccornie, ricordi fulmineamente ricatturati, impercettibili e inesprimibili umori, tanti piccoli totem di un'esistenza che si consuma e annulla attivamente, che anche dalle fatuità trae scintille di un difficile vero»<sup>785</sup>:

Alle otto e mezzo del mattino, anche nei giorni più oscuri dell'inverno, anche quando ogni voce nell'albergo è ancora addormentata, lui e lei vegliano attendendo di essere destati dalla piccola sveglia marca Angelo che tengono nascosta nella valigia<sup>786</sup>.

Documentata dalla critica è la corrispondenza tra questo racconto e la settima strofe di *Ballata scritta in una clinica*<sup>787</sup>:

Hai messo sul comodino  
 il bulldog di legno, la sveglia

<sup>785</sup> M. Forti, op. cit., p. 319.

<sup>786</sup> Si potrebbe tentare un accostamento con l'orologio che compare in un testo del *Diario* [sottolineato mio]: «La vecchia pendola a carillon / [...] Non dava trilli o rintocchi ma esalava / più che suonare tanto n'era fioca la voce / [...] Era una sveglia / beninteso che mai destò nessuno / che non fosse già sveglio. Io solo un'alba / regolarmente insonne tradii l'ectoplasma / vocale, il soffio della toriada, / ma appena per un attimo. Poi la voce / della boîte non si estinse ma si fece parola / poco udibile e disse non c'è molla né carica / che un giorno non si scarichi» (*La pendola a carillon*, v. 1, 4-5, 15-23, *DI*). Nonostante sia chiaro che non possa trattarsi del medesimo oggetto (quella del *Diario* è una «pendola» da appendere a un muro, non una piccola sveglia da riporre in valigia), vi sono alcune affinità. Anche nel testo della *Farfalla* si allude al fioco suono della sveglia («il lievissimo tic tac»), come alla sua “capacità” di svegliare solo chi fosse già sveglio («L'unica soluzione è di seppellire l'Angelo nel fondo della valigia e di restare a occhi aperti in attesa di essere svegliati). Vi è inoltre lo stesso riferimento allo stato di insonnia di cui soffre il protagonista maschile («Lui soffre d'insonnia»).

<sup>787</sup> Forti ritiene non casuale che la donna “ispiratrice di questa poesia, come del gruppo di brani narrativi di *Farfalla di Dinard* che stiamo ora leggendo [quelli della terza sezione del libro, *NdR*], sia la stessa degli «Xenia» [...]” [Forti, op. cit., p. 346, n. 49]. Cfr. anche «la sveglia da cinque lire / a suoneria / o l'altra col ghirigoro dell'usignolo» (*Realismo non magico*, vv. 17-19, *SA*).

col fosforo sulle lancette  
che spande un tenue luore  
sul tuo dormiveglia,  
[...]  
(*Ballata scritta in una clinica*, vv. 33-37, BU)

La sveglia rientra in quell'insieme di «oggetti-talismano» [Segre] di cui la poesia montaliana è deposito prezioso, tipico esempio di «annessione al dicibile poetico di un oggetto insieme tecnico e familiare»<sup>788</sup> (così come il «bulldog di legno» e il «cagnuccio / di legno» nel testo del *Diario*)<sup>789</sup>:

Una delle riconoscenze che il lettore novecentesco deve a Montale è proprio quella di aver promosso a dignità di nomina poetica il tecnologismo quotidiano, l'oggetto in apparenza irremediabile. [...] Le cose anche piccole, anche familiari, partecipano in Montale a una vicenda conoscitiva che le valorizza metafisicamente<sup>790</sup>.

Assimilabile alla sveglia marca Angelo, l'infilascarpe<sup>791</sup>:

L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe,  
il cornetto di latta arrugginito ch'era  
sempre con noi. Pareva un'indecenza portare  
tra i similori e gli stucchi un tale orrore.  
Dev'essere al Danieli che ho scordato  
di riporlo in valigia o nel sacchetto.  
Hedia la cameriera lo buttò certo  
nel Canalazzo. E come avrei potuto  
scrivere che cercassero quel pezzaccio di latta?  
C'era un prestigio (il nostro) da salvare  
E Hedia, la fedele, l'aveva fatto.  
(*L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe*, SA)<sup>792</sup>

---

<sup>788</sup> L. Blasucci, op. cit., p. 208.

<sup>789</sup> «In FD continuamente si assiste alla sdrammatizzazione di problemi che nelle poesie presentano invece un'urgenza e una sofferenza profonde. [...] Si tratta [...] di un'esigenza autentica. La struttura di alcuni brani infatti, in grandi linee, vede espandersi e crescere nello svolgimento di un racconto, uno stato d'ansia provato dai protagonisti per l'improvvisa mancanza d'un simbolo alla cui fedeltà viene attribuito un particolare valore.» [L. Greco, op. cit., p. 99].

<sup>790</sup> L. Blasucci, Appunti per un commento montaliano, in *Gli oggetti di Montale*, op. cit., pp. 210-211.

<sup>791</sup> «La struttura di alcuni brani [di *Farfalla di Dinard*, NdR], 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» [L. Greco, *Farfalla di Dinard*, p. 99, cit.]. Nel testo di *Satura*, invece, il sentimento di inquietudine si trasforma in rimpianto per l'effettivo smarrimento dell'oggetto.

<sup>792</sup> Il feticcio dell'infilascarpe ricorre anche in una prosa del '62, *L'uomo nel microscolco* [sottolineato mio]: «L'uomo d'oggi è come un navigante che debba continuamente buttare a mare una zavorra ormai pericolosa: zavorra non solo di oggetti, ma di ricordi e di rimpianti. Può accadere che un oggetto insignificante diventi per noi un concentrato di passato, assumendo così una funzione di totem. Io portai con me, per lunghi anni, un corno di metallo arrugginito, un infilascarpe di cui mi vergognavo tanto che, giunto all'albergo, lo nascondevo perché non fosse veduto dalla cameriera. Era l'unico oggetto che mi seguisse fin dall'infanzia. Un giorno dimenticai il

Per cui Mengaldo osserva, nei suoi *Primi appunti su "Satura"*:

[...] un processo di consuetizzazione degli oggetti. S'intende che la poesia di Montale è sempre una poesia di oggetti-talismano privilegiati, che continuano ad accumularsi sulla pagina con esercizio rituale di auto-salvazione [...]. Ma si tratta di oggetti e creature che, immersi ora in un'atmosfera narrativa e familiare, perdono di fulminante e al limite preziosa eccezionalità quanto acquistano di affettuoso e quotidiano<sup>793</sup>.

Entrambi gli oggetti sono custoditi gelosamente in una valigia, e ancora nel *Diario del '71 e del '72* essa è designata a contenere le di reliquie di una vita trascorsa<sup>794</sup>:

A forza d'inzeppare  
in una qualche valigia di finto cuoio  
gonfia a scoppiare  
tutti i lacerti della nostra vita [...]  
(*Quel che più conta*, vv. 1-4, *DI*).

Nel *Quaderno di quattro anni* il corredo dei ricordi torna invece a smaterializzarsi:

In verità di keepsakes in senso letterale  
ne possiedo ben pochi. Non ho torri pendenti  
in miniatura, minigondole o simili  
cianfrusaglie ma ho lampi che s'accendono  
e si spengono. È tutto il mio bagaglio.  
Il guaio è che il ricordo non è gerarchico,  
ignora le precedenze e le susseguenze  
e abbuia l'importante, ciò che ci parve tale.  
Il ricordo è un lucignolo, il solo che ci resta».  
(*I pressepapiers*, vv. 5-13, *QQ*).

Mi pare significativa la sostituzione del sostantivo «valigia» con «bagaglio»: pur appartenendo alla medesima sfera semantica, il termine «bagaglio» è meno specifico nel suo valore referenziale, ed è anche metaforico, nell'uso; quindi meno realistico. Potrebbe essere non casuale la scelta di preferire l'uno in luogo dell'altro quale contenitore di ricordi non concreti e materiali («cianfrusaglie»), ma sostanze evanescenti, come i lampi. Secondo la ben nota logica di questo

---

nascondiglio, anzi dimenticai il corno stesso a Venezia, né mai ebbi il coraggio di fare ricerche. Con ogni probabilità il corno dorme oggi nel cuore della laguna. A me resta il rimorso, e quando mi dicono che il cosmonauta ha girato sei, dieci, sessanta volte intorno alla terra, penso che la più grande scoperta sarebbe quella che mi restituisse il vecchio corno arrugginito. So perfettamente che se l'infilascarpe riapparisse sul mio tavolino ne proverei più terrore che gioia. Consapevolmente o no, io me ne sono disfatto. Debbo dunque accettare l'aiuto del caso e continuare a vivere senza il magico e muto Olifante arrugginito, e debbo anzi confessare che ho osato sostituirlo con un cornetto rosso, di plastica, che ora metto bene in vista e che potrei dimenticare senza scrupoli» [E. Montale, *L'uomo nel microsolco*, in *Auto da fé*, p. 251]. Per come la stessa materia si sia sviluppata nel passaggio dalla prosa alla poesia si veda M. Forti, op. cit., pp. 369-370.

<sup>793</sup> P. V. Mengaldo, op. cit., pp. 345-346.

Montale (che riprende il passato abbassandolo prosasticamente), si pensi anche a *La belle dame sans merci*, dove ricorre «il bagliore dell'accendino» (v. 12, *SA*), che abbassa a sua volta i barlumi delle *Occasioni*, dichiaratamente.

Tornando a *Satura*, in essa la presenza oggettuale, ancora notevolmente consistente, non è più rappresentata da una serie di amuleti carichi di un senso rivelatore e prodigioso, bensì da un cumulo di brandelli legati alla quotidianità vissuta e condivisa con Mosca<sup>795</sup>.

Di una tale quotidianità resistono non solo gli oggetti, ma anche situazioni ed episodi realistici legati a occasioni pratiche e usuali *incrostate* «nel cavo della memoria»<sup>796</sup>, come quelle narrate in *Il bello viene dopo*:

«Chiaretto, Bardolino, Chianti? Tokai del Friuli? Clastidio?  
Paradiso di Valtellina? O Inferno?»  
«Vada per il Paradiso. [...]»  
[*Il bello viene dopo*]

Il vinattiere ti versava un poco  
d'Inferno. E tu, atterrita: «Devo berlo? Non basta  
esserci stati dentro a lento fuoco?»  
[*Xenia*, II, 6, *SA*]

«E il Paradiso? Esiste un paradiso?».  
«Credo di sì, signora, ma i vini dolci  
non li vuol più nessuno».  
[*Xenia* II, 8, *SA*]

La continuità tematica sottesa ai “quadretti” familiari di *Farfalla di Dinard* che raccontano il quotidiano domestico con Mosca (come *Il pipistrello*, *L'Angiolino* e *Reliquie* ad esempio), anticipa molte delle scene coniugali rievocate in *Satura*, tanto che Scaffai definisce questi testi veri e propri «*xenia* prosastici»:

[...] l'inserimento e l'accostamento dei racconti in questione risalgono all'inizio degli anni Sessanta: l'elaborazione dei primi *Xenia* di *Satura* si farà attendere appena quattro anni (1964)<sup>797</sup>.

---

<sup>795</sup> «Gli “oggetti” montaliani erano un tempo oggetti privilegiati, nobili, emblematici, investiti di forti cariche psichiche e conoscitive; ora gli oggetti privilegiati tendono a scomparire, perché le cose del quotidiano sono fungibili, e in ogni caso la loro rappresentazione non appartiene più alla folgorazione lirica ma all'affabulazione micronarrativa, non senza ironia.» [P. V. Mengaldo, *L'Opera in versi* di Eugenio Montale, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere*, IV, t. I, Einaudi, Torino 1995, p. 23].

<sup>796</sup> Cfr. *Realismo non magico* (vv. 7-8, *SA*).

<sup>797</sup> PN, p. 167.

Il *ménage* coniugale è spesso collocato in una camera d'albergo (come in *Il pipistrello*, appunto), anticipando alcune situazioni rielaborate negli *Xenia*:

Al Saint James di Parigi dovrò chiedere  
una camera 'singola'. (Non amano  
i clienti spaiati). E così pure  
nella falsa Bisanzio del tuo albergo  
veneziano; [...]  
(*Al Saint James di Parigi dovrò chiedere...*, vv. 1-5, SA)

E si ricorderà, infatti, come la «valigia» citata in *Il repertorio* «ha portato etichette di tanti alberghi», e come il «radar di pipistrello» sia attribuito di Mosca nella stessa serie.

Date le medesime situazioni, identici saranno gli indumenti indossati di cui si fa menzione. Così, il protagonista che compare in *Il pipistrello* tenterà di liberarsi della sinistra creatura in pigiama «armato di una pantofola», e in *L'uomo in pigiama* il «disgraziato» protagonista ciondola tra i corridoi di un hotel «in pantofole e pigiama»<sup>798</sup>. Significativo sul piano delle equivalenze è anche il particolare del vestiario della donna in quest'ultimo racconto [sottolineato mio]:

Due occhi neri, una liseuse rossa su una camicia di seta (*L'uomo in pigiama*, FD)<sup>799</sup>

Lo stesso indumento riemergerà nell'apparizione *post-mortem* della donna in *Satura*:

Se mai ti mostri hai sempre la liseuse rossa (*Luci e colori*, v. 1, SA)

Secondo Zambon l'esperienza narrativa della *Farfalla* sarebbe dunque propedeutica a *Satura*:

Si potrebbe quasi affermare che la *Farfalla* non sia in fondo che una fase della ricerca poetica di Montale, una sorta di *détour* della sua poesia attraverso la prosa: non tanto perché non abbia un valore letterario in sé – tutt'altro – ma perché rappresenta l'esito estremo di un programmatico «abbassamento», da lui avvertito a un certo punto come necessario, della scrittura poetica verso la «prosa», coerente con un abbandono del grande mito di Clizia (e della poesia come possibile salvezza) e a una sorta di ripiego verso la propria storia personale e verso la vita vissuta in tutta la sua terrestre concretezza. Da questa esperienza è rinata una poesia – quella da *Satura* in poi – che in quella prosa ha il suo modello e in qualche caso persino la sua germinale realizzazione<sup>800</sup>.

---

<sup>798</sup> Per Luperini «molti di questi racconti [della *Farfalla*, Ndr] portano in piena luce le radici autobiografiche o le occasioni reali di diverse poesie montaliane, tanto da assolvere l'utilissima funzione di commento, o glossa al margine, dei testi poetici» [cfr. R. Luperini, op. cit., p. 187].

<sup>799</sup> Per la caratterizzazione scura degli occhi di Mosca in poesia cfr. anche: «Quando cominciai a dipingere mia formica / [...] ma come far nascere iridi da quella grumaglia stercale / di iridi neanche le tue sotto le lenti nere» (*Quando cominciai a dipingere mia formica...*, v. 1, vv. 7-8, QQ).

<sup>800</sup> F. Zambon, op. cit., p. 255.

Un esteso «repertorio» si snoda lungo la serie degli *Xenia* e, non di rado, anche nella seconda sezione della raccolta, fino a un'ideale conclusione che pone fine, forse non senza una certa estenuazione, a quel catalogo, in cui ritornano, come fantasmi, gli stessi oggetti; qui la valigia, l'hotel, la servitù:

Il repertorio  
della memoria è logoro: una valigia di cuoio  
che ha portato etichette di tanti alberghi.  
Ora vi resta ancora qualche lista  
che non oso scollare. Ci penseranno i facchini,  
i portieri di notte, i tassisti.

Il repertorio della tua memoria  
me l'hai dato tu stessa prima di andartene.  
C'erano molti nomi di paesi, le date  
dei soggiorni e alla fine una pagina in bianco,  
ma con righe e puntini... quasi per suggerire,  
se mai fosse possibile, 'continua'.

Il repertorio  
della nostra memoria non si può immaginarlo  
tagliato in due da una lama. È un foglio solo con tracce  
di timbri, di abrasioni e qualche macchia di sangue.  
Non era un passaporto, neppure un benservito.  
Servire, anche sperarlo, sarebbe ancora la vita.  
(*Il repertorio, SA, II*)<sup>801</sup>.

### 3.3 *Alcuni animali-totem*

Come per gli «oggetti-talismano», anche gli «animali-totem» partecipano a una miracolosa esperienza conoscitiva:

Esistono [...] fanciulli ai quali il favoloso bestiario dell'infanzia è quasi del tutto precluso; fanciulli per cui le colonne d'Ercole del mondo animale sono rappresentate dal cane, dal gatto, dal cavallo, in esemplari non sempre meravigliosi.

Zebrino in *La busacca* decide di dar la caccia a un misterioso uccello, la busacca appunto, che rappresenta per lui un «sogno irrealizzabile»<sup>802</sup>[sottolineato mio]:

---

<sup>801</sup> Nella pur carenza di segni Forti rileva, per questo testo, un «senso di continuità protrattosi lungo tutto questo libro, che ora va sempre più concludendosi e che, per potere esistere nella particolare dimensione che gli è destinata (e che il poeta, molto lucidamente, gli ha destinata), ha ridotto le grandi figurazioni simboliche e magiche di un tempo, alla magia realistica del proprio particolare, della propria minima evidenza sulla superficie di un mondo che si è fatto grigio, luogo di casuali recuperi resi vivi solo dalla presenza-ricordo dell'ispiratrice»; [M. Forti, op. cit., p. 439]. Si noti, per questa poesia, il medesimo schema di *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale...*

<sup>802</sup> Per il riscontro con la lirica sul tema della caccia agli uccelli Segre cita *Alla maniera di Filippo de Pisis (OC)* e *Il gallo cedrone (BU)*. Per i ricordi infantili legati all'esperienza della caccia si veda, nelle prose, anche *La casa delle due*

Il miracoloso incontro si fece attendere meno del previsto – un’ombra larga e avvolgente che passò a fior di terra [...] «È la busacca!» disse Zebrino con accento sicuro. (Si diceva “un falco”, “un merlo”, ma “la busacca” senza numerale, la busacca unica per definizione, perché era follia pensare che ne esistessero due.)<sup>803</sup>.

Nel racconto conclusivo alla *Farfalla di Dinard* il narratore si persuade di essere il destinatario privilegiato delle visite di una «farfallina color zafferano», la quale viene investita di una forte valenza simbolica<sup>804</sup>:

Forse avevo incontrato non le farfalle ma la farfalla di Dinard [...]

È lo stesso narratore a segnalare apertamente l’eccezionalità del fenomeno (l’apparizione della busacca «senza numerale», «la farfalla»)<sup>805</sup>: il carattere straordinario del miracolo coinvolge lui soltanto<sup>806</sup>.

Nel testo *Il pipistrello* l’obliqua figura dell’animale alato che irrompe nella stanza d’albergo della coppia è interpretata, dal narratore, come una visita dell’anima paterna dall’aldilà:

Verso mezzanotte l’uomo stava per spegnere la luce quando un’ombra fluttuante e sinistra, uno sgorbio sulle pareti, uno zig-zag rapido come il baleno passò sulla sua testa, sparendo poi verso la tenda che copriva il lavandino. Si udì subito uno strillo acutissimo.

«Un pipistrello!» urlava lei torcendosi d’orrore. «In che razza d’albergo m’hai trascinato? Mandala via la bestiaccia, mandala via!»

---

*palme*: «Federigo si volse [...], rivide il pioppo inclinato vicino alla serra, dove aveva colpito col Flobert il primo uccellino» e *Il bello viene dopo*: «I miei amici avevano fionde all’elastico (vulgo *cacciafrusti*) ma io disponevo di un Flobert ch’ero riuscito a caricare con tre o quattro microscopici pallini». Il Flobert è citato anche nel *Diario del ’71*: «un ragazzino rossiccio che tira ai piccioni col flòbert» (*Nel cortile*, v. 9).

<sup>803</sup> Rispetto al valore simbolico di cui Montale investe le creature alate nelle prose Saletti interpreta l’immagine del volo come «sinonimo di liberazione dal contingente»; nella poesia invece la studiosa rileva il venir meno di questa possibilità. A tal proposito cita *Il gallo cedrone*: «Il mio pesante volo / tenta un muro» (vv. 10-11, *BU*); ancora i «voli senz’ali» di *Vento e bandiere* (v. 12, *OS*) e infine i «mozzi / loro voli» in *I morti* (vv. 34-34, *OS*). [Cfr. C. Saletti, op. cit., pp. 222-223].

<sup>804</sup> E dunque la farfalla «sarà, ancora, il lieve e variopinto simbolo di un’esperienza che Montale rinnova da un libro all’altro, sempre più addentro nel cuore sepolto della sua ispirazione, a coglierne la parola-simbolo col soccorso della sua grande arte letteraria, e più, con la fonda e decisa misura della sua sonda poetica»; [M. Forti, p. 323, cit.].

<sup>805</sup> L’unicità del fenomeno per cui il narratore si auto-persuade di essere lui soltanto il destinatario di certe “visite” si rintraccia anche in un altro racconto di *Farfalla di Dinard*, *Il volo dello sparviero*: «Forse io solo mi sono accorto del celeste visitatore; ma forse no... E infatti, se tendo l’orecchio interiore, mi pare di captare molte altre voci che ascolto per la prima volta e che certo non sentirò mai più».

<sup>806</sup> Per cui giustamente Scaffai osserva come “nel lessico poetico montaliano, il miracolo è una manifestazione inattesa, che altera euforicamente l’immobilità esistenziale [...]. Anche se nella prosa l’idea di «miracolo» non ha il respiro e la tensione conoscitiva che ha nella poesia di Montale, rimane costante la dinamica tra attesa dell’evento e delusione; la portata narrativa di questa dinamica (le due fasi – attesa e delusione – scandiscono una minima vicenda esistenziale), già evidente in poesie come *Arsenio*, trova nelle prose un’attuazione più esplicita e discorsiva”; [*PN*, p. 406, n. 15].

[...] L'ombra pazza sfarfallò ancora sul muro e si estinse sulle inattingibili cime di un nero armadio. [...] L'ombra convulsa continuava a sparnazzare nella conchiglia di alabastro e la luce si oscurava a tratti, a schiaffi, tutt'intorno. [...]

Alzò il dito verso la conchiglia e subito il rapido volo pauroso si levò, sbatté contro il soffitto e ripassò la finestra, inghiottito dal buio fitto e sciroccoso.

Saletti individua un'effettiva corrispondenza tra questo brano e la lirica *Vecchi versi*:

[...] l'occasione che ha originato i due scritti è equivalente: l'ingresso in una stanza illuminata, dal buio esterno, da un essere volante (farfalla, pipistrello) che determina un gioco allucinante di segni alle pareti prima di riprendere il volo<sup>807</sup>.

Si riportano alcuni versi:

Ricordo la farfalla ch'era entrata  
dai vetri schiusi nella sera fumida  
su la costa raccolta, dilavata  
dal trascorrere iroso delle spume.  
Muoveva tutta l'aria del crepuscolo a un fioco  
occiduo palpebrare della traccia  
che divide acqua e terra;

[...]  
penetrò la farfalla, al paralume  
giunse e le conterie che l'avvolgevano  
segnando i muri di riflessi ombrati  
eguali come fregi si sconvolsero  
e sullo scialbo corse alle pareti  
un fascio semovente di fili esili.

Era un insetto orribile dal becco  
aguzzo, gli occhi avvolti come d'una  
rossastra fotosfera, al dosso il teschio  
umano; e attorno dava se una mano  
tentava di ghermirlo un acre sibilo  
che agghiacciava.

Batté più volte sordo sulla tavola,  
sui vetri ribatté chiusi dal vento,  
e da sé ritrovò la via dell'aria,  
si perse nelle tenebre. [...]

Poi tornò la farfalla dentro il nicchio  
che chiudeva la lampada, discese  
sui giornali del tavolo, scrollò  
pazza aliando le carte -  
[...]  
(*Vecchi versi*, vv. 1-7, 26-41, 45-48, OC)

---

<sup>807</sup> C. Saletti, op. cit., p. 224.

La figura femminile che compare nella prosa allude alla moglie del poeta, Mosca: «[...] è il terzo pipistrello importante della mia vita. Il primo lo sai, il secondo... sei tu o quasi». Nel quinto degli *Xenia* (*Satura*) alla moglie è associato un «radar di pipistrello»<sup>808</sup>.

Rispetto al «reliquiario privato» del narratore si ricorderà il turbamento per la scomparsa della fotografia di Ortello nel brano intitolato, significativamente, *Reliquie*<sup>809</sup>:

«Non trovo più la fotografia di Ortello» disse l'ammalata frugando nervosamente in una scatola dove teneva ritagli, vecchie lettere legate con un nastro e qualche santino che non osava distruggere (non si sa mai...). «Tu, naturalmente, non ricordi più nemmeno chi fosse.»

«È o era, se è morto, un cavallo, un bel cavallo che vinse il *Grand Prix* a Longchamp. Me ne ricordo benissimo. La sua fotografia era lì dentro, ne sono certo. Non l'avevi mai visto correre ma è stato la tua passione per un pezzo. Così è finito nel tuo reliquiario privato, e ora ha preso la fuga, a quanto pare. Era un pezzetto di giornale, sarà volato via col vento.»

La preoccupazione del narratore diviene manifesta nel momento in cui si palesa l'eventualità che anche un animale del proprio reliquiario sia scomparso, l'ocàpi<sup>810</sup>:

«L'ocàpi?» chiese l'uomo calvo con un sussulto. «Impossibile, cerca meglio.»

«Proprio l'ocàpi, quel buffo animale mezzo capra e mezzo porco di cui volevi eternare la memoria. Volato via col cavallo. Per le faccende che interessano te hai buona memoria.»

Torniamo alla *Bufera*:

Ho continuato il mio giorno  
sempre spiando te, larva girino  
frangia di rampicante francolino  
gazzella zebù ocàpi  
(*Per album*, vv. 7-10, BU)

Per cui commenta Segre

Se la prosa è veramente anteriore alla poesia, possiamo dire di cogliere il balzo dal vagheggiamento fantastico e incondizionato di immagini (animali, secondo una chiara tendenza montaliana) alla loro antropomorfo vezzeggiativa in aura erotica. [...] non solo

---

<sup>808</sup> Il pipistrello torna anche nel *Quaderno dei quattro anni*: «Solo allora il fischietto del pipistrello» e «Il pipistrello stride solo al crepuscolo», (*Le ore della sera*, v. 5, v. 12); e in *Altri versi* nella poesia *Quando il fischio del pipistrello*.

<sup>809</sup> Cfr. anche *I ripostigli*: «Non so dove io abbia messo la tua fotografia.» (v. 1, *QQ*).

<sup>810</sup> Montale riteneva Julian Huxley lo «scopritore dell'Ocapi» [cfr. *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1997, p. 189]. Il biologo Huxley, conosciuto da Montale nel '48 in occasione del viaggio in Libano e Siria, compare nella prosa *Un filosofo in trampoli* (FC): «[...] ma non dimenticherò mai il fantasma aereo e donchisciottesco di Julian Huxley, con le grandi sopracciglia grondanti di pioggia, sorretto su una selva di alabarde, intento nello sforzo eroico di trovare qualche parola di occasione [...]».

L'ocàpi col suo corteggio comparativo è poi servito a indicare la «donna poetica» di *Per album*, ma anche un altro animale di quella lunga serie di ricordi, la «volpe rossa» [...]<sup>811</sup>.

L'ocàpi e la volpe<sup>812</sup> dunque, ma anche il «Bedlington-terrier e il tasso fra la porchetta e il capriolo, fra la capra e l'asinello di Pantelleria [...]» sono i termini della rievocazione che ricostruisce il rapporto dei due coniugi, un itinerario immaginario scandito dalla presenza di creature animali<sup>813</sup>.

Se, come ha affermato autorevolmente Segre, «Le prose della FD sono dunque, quando svolgano i temi delle liriche, un itinerario di nostalgia, una seconda rappresentazione»<sup>814</sup> (e questo è ancora più vero quando le corrispondenze riguardano la poesia tra *Occasioni* e *Bufera*), quando la prosa è anteriore alla poesia essa diventa “prima rappresentazione” e, dunque, serbatoio cui attingere per gli sviluppi del cosiddetto “quarto Montale”, come è nel caso delle raccolte di versi posteriori sia alla *Farfalla* che a *Fuori di casa*<sup>815</sup>.

Il cane Galiffa rappresenta invece un significativo residuo della memoria infantile che resiste nel tessuto narrativo della *Farfalla*. Esso compare, come abbiamo ricordato, in quella surreale visione che è l'episodio centrale di *Sul limite*: «E non giungo solo, sai? Son venuto con Galiffa, il canino che prediligevi da bambino»<sup>816</sup>, ma anche nell'intervista contenuta in *L'angoscia* [sottolineato mio]:

---

<sup>811</sup> Segre, op. cit., pp. XIII-XIV.

<sup>812</sup> “La scrittura in prosa del poeta genovese, del resto, non rifugge dal proporre situazioni, oggetti, parole dell'opera poetica, in contesti che ne abbassano la valenza connotativa. Si pensi alla volpe, simbolica abitatrice del bestiario montaliano, relegata in più di una prosa a esprimere le sfumature cromatiche di nobili capigliature «color volpe azzurra», dal Lampugnani di *Ballerini al «Diavolo Rosso»* [...]. [L. Previtera, *Sulla lingua di Montale narratore in prosa*, in M. A. Grignani- R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, pp. 333- 334].

<sup>813</sup> Cfr. anche «Un Bedlington s'affaccia, pecorella» (*Madrigali fiorentini*, II, v. 1, BU). Per il tasso cfr. AV: «Un giorno si appostò davanti alla roccia / dove abitava il tasso in una buca. [...] A notte alta il tasso tentò di uscire / e Schiappino sparò ma il tasso fece palla di sé e arrotondato sparve / nella vicina proda.» (*Schiappino*, vv. 5-6, vv. 9-12). In un brano del '59, *Le magnifiche sorti* (ora in *Auto da fé*, pp. 204-208) il tasso che «braccato dai cani si arrotonda su se stesso, diventa una palla e si lascia scivolare lungo un ripido pendio [...]», simboleggia la resistenza individuale dell'uomo contemporaneo nel difendersi dall'avanzare della «civiltà meccanica». Il tasso ricompare anche in PD: «Per me non c'era dubbio: io ero il tasso, / quello che s'appallottola e piomba dalla cresta / alla proda» (*La belle dame sans merci* II, vv. 9-11, PD). Per l'evoluzione figurale del tasso cfr. R. Luperini, *Storia di Montale*, pp. 244-246.

<sup>814</sup> Segre, op. cit., p. X.

<sup>815</sup> «Si sa che la *chance* del confronto con i *reportages* Montale ce la offre solo a partire dai bozzetti, elzeviri e *culs-de-lampe* del dopoguerra raccolti in parte nella *Farfalla di Dinard*: volti all'indietro, verso il paesaggio ligure degli *Ossi*, in un itinerario di nostalgia nel quale l'invenzione di tipi e situazioni traspone l'autobiografia per frammenti in una catena di tangenze con i temi e i miti della poesia; proiettati verso il futuro per le costanti tematiche e formali che si ritroveranno a partire dalla *Bufera*, in una zona intermedia tra autobiografia e poesia» [Grignani, p. 48, cit.].

<sup>816</sup> Galiffa non è il solo animale rievocato nel racconto: «Avrei potuto venire con tutti gli animali della tua arca privata, Fufi e Gastoncino, Passepoil e Bubù, Buck e la Valentina...» [FC, p. 200]. Per l'immagine dell'arca il passo si riconduce, evidentemente, all'omonima lirica della *Bufera*: «s'è impigliato nell'orto il vello d'oro / che nasconde i miei morti, / i miei cani fidati» (*L'arca*, vv. 4-6, BU).

[...] i cani (più che i gatti) restano nel ricordo, chiedono di sopravvivere in noi. [...] Il cane Galiffa di cui posso esibirvi la fotografia, egregia collega, è morto più di quarant'anni fa. In questa foto, che è l'unica di lui esistente, figura accanto a un mio amico, morto anche lui. Io sono dunque la sola persona che ancora conservi il ricordo di quel festoso bastardo di pelo rossiccio. Mi amava e quando fu troppo tardi l'ho amato anch'io.

Anche se con un nomignolo differente, l'immagine di Galiffa si ritrova anche nella poesia *Da una torre*, di cui si sottolinea l'omonimia aggettivale:

Ho visto il festoso e orecchiuto  
Piquillo scattar dalla tomba  
e a stratti, da un'umida tromba  
di scale, raggiungere il tetto.  
(*Da una torre*, vv.5-8, BU).

Ve n'è ancora traccia nel *Quaderno di quattro anni* (dove il «canino» Galiffa viene sostituito dal «cagnetto», forse per la sua sfumatura meno familiare):

Nei miei primi anni abitavo al terzo piano  
e dal fondo del viale dei pitòsfori  
il cagnetto Galiffa mi vedeva  
e a grandi salti dalla scala a chiocciola  
mi raggiungeva.  
(*Nei miei primi anni abitavo al terzo piano*, vv. 1-5, *QQ*)<sup>817</sup>

Anche l'eterna anguilla, come abbiamo più volte sottolineato, “sguischia” dalla poesia alla prosa<sup>818</sup>:

Ma tu vuoi restarci dentro, nel fosso; a pescarci le anguille del tuo passato (*Il bello viene dopo*)<sup>819</sup>

Seguono i celebri versi poetici:

Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi  
fossi dove in pozzanghere  
mezzo seccate agguantano i ragazzi

---

<sup>817</sup> Scaffai nel cappello introduttivo della lirica spiega infatti che '(Perrito, nome comune che in spagnolo vuol dire “cagnolino”, è attestato nella redazione su «Il Politecnico» e in una redazione manoscritta precedente, allegata a una lettera a Contini del 1° novembre 1945). Nell'autocommento di quella pubblicazione infatti si legge: «Quanto al Perrito [...] (che vuol dire cagnolino) il nome spagnolo e l'accento ai lunghi orecchi ci fanno supporre trattarsi di un *Cocker Spaniel*. Ma chissà?» [OV, pp. 949-950]. [Cfr. Scaffai, BU, p. 114 e sgg.]

<sup>818</sup> Non è possibile, in questa sede, trattare in maniera approfondita il peso delle implicazioni che assume l'immagine dell'anguilla nell'itinerario montaliano, per questo motivo si rimane su un mero piano di concordanze lessicali.

<sup>819</sup> Nel commento a *Voce giunta con le folaghe* Scaffai istituisce un confronto tra questo passo narrativo e alcuni versi della lirica: «nella fossa / che circonda lo scatto del ricordo» (*Voce giunta con le folaghe*, vv. 49-50, BU); [cfr. Scaffai, BU, p. 309].

qualche sparuta anguilla  
(*I limoni*, vv. 4-7, *OS*)

In questo, come nell'esempio che immediatamente segue, il contesto è il medesimo della prosa, la pesca delle anguille simboleggia l'attività di *repêchage* nel pozzo delle memorie:

S'agita laggìù  
uno smorto groviglio che m'avviva  
a stratti e mi fa eguale a quell'assorto  
pescatore d'anguille dalla riva.  
(*La gondola che scivola in un forte*, vv. 8-11, *OC*)<sup>820</sup>

Nella *Buferà*, invece, i versi ne rivelano la divinità:

L'anguilla, la sirena  
dei mari freddi [...]  
...]  
la scintilla che dice  
tutto comincia quando tutto pare  
incarbonirsi, bronco seppellito;  
(*L'anguilla*, vv. 1-2, 23-25, *BU*)

Se il bandolo del puzzle più tormentoso  
fosse più che un'ubbia  
sarebbe strano trovarlo dove neppure un'anguilla  
tenta di sopravvivere.  
(*Sul lago d'Orta*, vv. 19-22, *QQ*)

La verità è nelle nostre mani  
ma è inafferrabile e sguiscia come un'anguilla.  
(*Amici, non credete agli anni-luce*, vv. 3-4, *AV*)

Zambon ritiene «cruciale» il ruolo della *Farfalla* nella sua dialettica con *La Bufera*; si pensi all'anguilla come immagine iconica di quella raccolta:

Da una parte, essa (la *Farfalla*, *NdR*) nasce dalla stessa esigenza «romanzesca» e «autobiografica» da cui nascono le poesie della *Buferà* a partire dal 1946-1947, cioè dall'esigenza di volgersi verso i fatti concreti, la «vita di *quaggiù*», le proprie memorie personali. Dall'altra, però, essa va oltre la *Buferà* stessa, in cui questa adesione a ciò che è terrestre, vitale, carnale non esclude ancora la presenza del «divino», sempre incarnato dalla donna (le figure della Volpe e dell'Anguilla, sempre «iridi nel fango»). Nella *Farfalla*, invece, queste divinità sono scomparse o diventate inafferrabili [...]. E rispetto alle più o meno

---

<sup>820</sup> Secondo Saletti il rapporto tra questo *mottetto* e il racconto di *FD* «rivela una tendenza ben presente in Montale nel passaggio dalla poesia alla prosa: quella a razionalizzare le immagini poetiche o, per dirla con le sue parole, a «spiattellare» i significati contenuti nelle metafore velate e nei correlativi oggettivi delle sue poesie. [...]»; [C. Saletti, op. cit., p. 220, n. 7].

coeve poesie della *Bufera* fa capolino non di rado anche un atteggiamento critico e persino autoironico<sup>821</sup>.

Nel sistema delle prose narrative può accadere che le creature animali perdano il loro valore talismanico e vengano, invece, sviliate all'interno di metafore sprezzanti, come quella che indica il mezzo aereo in *Grilli folletti e vampiri*<sup>822</sup>:

[...] alle undici e cinquantanove, un grosso grillo verdastrò si profilò all'orizzonte, giunse sulle nostre teste, scese a perpendicolo sul punto fissato e vi arrestò di colpo come se una mano sicura ve lo avesse deposto [...]; (*Grilli folletti e vampiri*);

La presenza del grillo nella poesia montaliana è piuttosto consistente, specie da *Satura* in poi<sup>823</sup>:

Il crepuscolo è nato quando l'uomo  
si è creduto più degno di una talpa o di un grillo.  
(*Götterdämmerung*, vv. 6-7, *SA*)

Cantava un grillo perfettamente incluso  
nella progettazione clinica  
insieme col cucù da te già udito  
in Indonesia a minore prezzo.  
(*Dopo una fuga*, vv. 5-8, *SA*)

Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano  
in una crepa della cattedrale;  
(*Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano*, vv. 1-2, *SA*)

Che direbbe il mio grillo  
dice la Gina osservando il merlo  
[...]  
Ma il più bello è che il grillo eri tu  
finché vivesti e lo sapemmo in pochi.  
Che ne direbbe il grillo d'allora del suo sosia  
e del merlo?  
(*Al mio grillo*, vv. vv. 1-2, 5-6, 11-12, *DI*)

---

<sup>821</sup> F. Zambon, *L'ultimo Montale: «Una poesia che apparentemente tende alla prosa e nello stesso tempo la rifiuta»*, in *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*, «Atti del XLIV Convegno Interuniversitario», Bressanone, 8-10 luglio 2016, a cura di A. Barbieri, E. Gregori, pp. 253-254.

<sup>822</sup> Cfr. *I quadri in cantina* (FD): «Tentavo (e infatti ci sono riuscito) di salvare qualcosa dalle bombe che stormi di ronzanti pecchioni lasciavano cadere sulla periferia della città»; ma anche *Gli orecchini*, v. 9 (BU): «Ronzano è litre fuori»; nella lettera di Montale a S. Guarnieri del 29 novembre 1965 si legge: «Le è litre sono gli aerei di guerra visti come funesti insetti» [sottolineato mio].

<sup>823</sup> Anche se il grillo è presenza insidiosa già nella *Bufera*: «Qui dove il grillo insidioso buca / i vestiti di seta vegetale» (*Finestra fiesolana*, vv. 1-2, BU).

### 3.4 Esperienze odepatiche tra prosa e poesia

Documentata è la corrispondenza tra le liriche appartenenti alla quarta sezione della *Bufera* e alcuni reportages confluiti poi in *Fuori di casa*, essendo comune l'origine dell'ispirazione<sup>824</sup>. I testi di *Flashes' e dediche* furono composti dal poeta tra il 1948 e il 1954, ossia negli anni della permanenza a Milano e della collaborazione con «Il Corriere della Sera», e in alcuni casi la composizione delle prose è anteriore a quella delle corrispondenti poesie.

La sezione, ad eccezione della lirica iniziale ambientata ancora in Italia (*Verso Siena*), si apre a scenari più ampi, come suggeriscono anche le indicazioni topografiche. Abbiamo già evidenziato i punti di tangenza tra *La trota nera* e *Baffo e C.*, ma ancora all'Inghilterra sono dedicate *Di un Natale metropolitano*, *Lasciando un 'Dove'*, *Argyll Tour* e *Vento sulla mezzaluna*.

*Lasciando un 'Dove'* e *Grilli folletti e vampiri*, entrambe composte nel '48, condividono il medesimo nucleo d'origine, ossia la trasferta londinese su invito della British European Airways:

Finora il sogno di Leonardo è meglio realizzato dai piccoli apparecchi da turismo e dalla grande *Colomba* (*The Dove*) che la società De Havilland ha messo a nostra disposizione per un volo fino a Christchurch, sulla Manica. [...] Non solo verdi cavallette ho veduto, non solo bianche e mistiche colombe destinate a stringere vincoli di fraternità tra i popoli lontani. La bella campagna inglese [...] o la stupenda vista della cattedrale di Ely [...].

Abbiamo già avuto modo di evidenziare come la metafora dell'aereo/uccello sia particolarmente esibita nel testo in prosa; tale metafora, si ricorderà, ricorre anche nell'*incipit* della lirica:

#### *Cattedrale di Ely*

Una colomba bianca m'ha disceso  
fra stele, sotto cuspidi dove il cielo s'annida.  
Albe e luci, sospese; ho amato il sole,  
il colore del miele, or chiedo il bruno,  
chiedo il fuoco che cova, questa tomba  
che non vola, il tuo sguardo che la sfida.

*Vento sulla mezzaluna*, invece, si riferisce al primo viaggio montaliano in Inghilterra, quello compiuto nel 1933 (per cui cfr. anche *Baffo e C.*: «Le mie impressioni [...] non sono molto diverse da quelle di quindici anni fa, per quanto la guerra abbia infierito anche qui»):

Il grande ponte non portava a te.  
T'avrei raggiunta anche navigando  
nelle chiaviche, a un tuo comando. Ma  
già le forze, col sole sui cristalli

---

<sup>824</sup> Su tale contiguità tematica si veda in particolare il paragrafo intitolato *Temporalità retrospettiva e temporalità profetica* nel secondo capitolo delle *Dislocazioni* di Grignani (op. cit., pp. 54-61),

delle verande, andavano stremandosi.

L'uomo che predicava sul Crescente<sup>825</sup>  
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.

La lirica fu pubblicata nell'ottobre del 1950 ed è, dunque, una “seconda rappresentazione” di un motivo già elaborato a livello narrativo: il brano *Viaggiatore solitario* che compare in *Fuori di casa*, per cui Scaffai parla di una «esplicitazione letterale delle stesse occasioni che la prima [la poesia, *NdR*] sintetizza e trasfigura»<sup>826</sup>.

Si riporta un passo della rappresentazione che si ha in *Fuori di casa*<sup>827</sup>:

A Edimburgo, città dove le piazze principali hanno forma e nome di «crescente», ovvero di mezzaluna, sorge una chiesa dal perimetro poligonale che ha tutt'intorno una scritta assai più lunga delle tante che decoravano le mura dei nostri villaggi fino a due anni fa. Tale sterminata leggenda che si segue di muro in muro facendo il giro della chiesa e tenendo il naso ben all'insù, non celebra alcun Capo terreno né alcuna gloria del nostro mondo perituro. Procedendo per sapienti esclusioni e negazioni l'avviluppata spirale, dipinta a caratteri d'oro o forse composta con pietre di mosaico (chi se ne ricorda?), dice allo smemorato passante dove il Capo Celeste non si trova, dov'è inutile cercarlo... *God is not where*, Dio non è dove... – e chi legge deve spostarsi di alcuni passi e affrontare un'altra faccia del poligono: *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 che seguono quel ricorrente memento: Dio non è qui, e neppure qui, e neppure qui... [...]

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?»

La prosa ribalta la situazione descritta in poesia: il narratore non offre la sua risposta, come nella poesia («Lo sapevo / e glielo dissi»), ma la pone<sup>828</sup>. Ciò, secondo Scaffai, determina la profonda divergenza che distanzia i due scritti pur nella loro comune occasione d'origine: mentre nella

---

<sup>825</sup> Nella lettera del 12 febbraio del '66 a S. Guarnieri l'autore precisa che «Il Crescente è uno dei tanti viali di Edimburgo [*sic*] in forma di mezza luna (Crescents)» [*SMA*, 1521].

<sup>826</sup> Scaffai, *PN*, p. 205.

<sup>827</sup> Come più volte ricordato, *Viaggiatore solitario* è il brano gemello di *Sosta a Edimburgo (Farfalla di Dinard)*.

<sup>828</sup> Nel suo *Invito alla «Farfalla di Dinard»* Segre parla di due «sviluppi autonomi» di lirica e prosa: “Nella forma concentrata della lirica, la risposta è perentoria, incriminazione del massimo problema alla delusione privata («Il grande ponte non portava a te...»). Nella prosa la gravità della domanda è, non sappiamo se addolcita o resa più piccante, dalla strana formulazione in forma di negazioni che s'inseguono, dalle sfumature pettegole del dibattito estemporaneo nato in piazza tra gli edimburghesi di varie confessioni. Ciò che richiama a una delle formule base di queste prose montaliene: conversazioni, evocazioni, narrazioni bonarie (sembra), a tratti stizzose (sembra) ma alonate da inquietudini gravide di minaccia” [C. Segre, op. cit., p. XIII].

prima strofe della lirica l'io si riferisce a un *tu* istituzionale, nella prosa questa dimensione è assente, e ciò determinerebbe l'antitetica risoluzione di quell'interrogativo<sup>829</sup>.

Il fondo comune che si può individuare dal confronto tra i due testi semmai è un altro, ossia quel sentimento di diffidenza e quel desiderio di fuga nei confronti dell'immaterialità<sup>830</sup>:

Ciò che accomuna e rende reciprocamente coerenti le due conclusioni è, però, la certezza di non poter ricavare la risposta dalla dottrina del predicatore; Dio va cercato, dunque, non nella dimensione puramente spirituale ma semmai in un'incarnazione terrena, non a caso negata dalla maggior parte dei culti sopra elencati<sup>831</sup>.

Ancora un viaggio “fuori di casa” produce un duplice esito poesia/prosa, come nel caso di *Sulla colonna più alta* e *Sulla strada di Damasco*. L'occasione della visita alla moschea si presenta a Montale, lo ricordiamo, durante il viaggio compiuto in Libano e Siria per la terza Conferenza dell'Unesco. È verosimile che la rielaborazione lirica sia successiva al reportage giornalistico: pubblicata in «Paragone» nell'ottobre 1950 con l'indicazione «Moschea di Damasco, 1948», la lirica non compare nell'indice che fu inviato a Giovanni Macchia nel '49.

Segue un passo del testo in prosa [sottolineato mio]:

[...] d'attorno non vedevamo che petraie, rocce e capanne; [...].  
E, percorso un tratto di quel paradiso terrestre, superati certi canali che rompono l'Antilibano per immettere nel deserto, la pista si fa nuda e solenne e gli incontri diventano rari. [...]  
Il cielo era sereno ma faceva freddo. Damasco sorge infatti a settecento metri d'altezza e tuffata com'è in un'oasi di eucalipti che dura per mezza Siria, non si scopre alla vista che dall'alto della circonvallazione. 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. [...]

Nella lirica si ritrovano le stesse note paesaggistiche già fissate nel reportage [sottolineato mio]:

Dovrà posarsi lassù  
il Cristo giustiziere  
per dire la sua parola.  
Tra il pietrisco dei sette greti, insieme  
s'umilieranno corvi e capinere,  
ortiche e girasoli.

---

<sup>829</sup> Cfr. PN, pp. 205-206. Nel cappello introduttivo alla lirica nella recente edizione curata della *Bufera* lo studioso aggiunge: «Rispetto alla prosa, l'evocazione dell'amata e la certezza della divinità sono insomma due varianti sincroniche, e perciò tendono a coincidere» [Scaffai, BU, p. 189].

<sup>830</sup> Lo stesso desiderio di fuga espresso in *Gli orecchini*: «fuggo / l'iddia che non s'incarna» (*Gli orecchini*, vv. 6-7, BU).

<sup>831</sup> Scaffai, *Sosta e Edimburgo*, p. 471, n. 18.

Ma in quel crepuscolo eri tu sul vertice:  
scura, l'ali ingrommate, stonche dai  
geli dell'Antilibano; e ancora  
il tuo lampo mutava in vischio i neri  
diademi degli sterpi, la Colonna  
sillabava la Legge per te sola.

Rapiti in un altro mondo restiamo a lungo a contemplare i tre minareti, su uno dei quali  
(quello a oriente) la tradizione afferma che verrà a posarsi Gesù in persona per combattere  
l'Anticristo, poco prima del Giudizio Finale.

Secondo la Grignani «la parte della prosa che riguarda la discesa a Damasco prepara la strada,  
non solo episodica ma pure concettuale, a *Sulla colonna più alta*»<sup>832</sup>. Ciononostante, come per  
*Vento sulla mezzaluna*, la presenza del *tu* nella poesia è il discrimine sostanziale: è lei che assume  
la posizione cristologica «sul vertice», ossia sulla colonna più alta<sup>833</sup>.

Insieme a *Sulla colonna più alta*, altre due liriche della *Bufera* riconducono al viaggio in Siria e  
Libano del '48<sup>834</sup>. *Siria* rielabora *Sulla strada di Damasco*:

[...] le macchine slittavano e ne superammo più d'una che fumava a motore aperto e  
sembrava incapace di proseguire. I petali della neve si facevano sempre più fitti, le ruote  
potevano passare solo dov'erano rimasti i solchi neri e fangosi delle macchine precedenti.  
[...] C'era un guasto ma non grave, qualcosa che non funzionava nelle candele.

La lirica riporta a un diverso grado di concentrazione stilistica lo stesso episodio del guasto al  
motore:

Dicevano gli antichi che la poesia  
è scala a Dio. Forse non è così  
se mi leggi. Ma il giorno io lo seppi  
che ritrovai per te la voce, sciolto  
in un gregge di nuvoli e di capre  
dirompenti da un greppo a brucar bave  
di pruno e di falasco, e i volti scarni

---

<sup>832</sup> Grignani, *Dislocazioni*, p. 66.

<sup>833</sup> Il «tu» della lirica è stato per lungo tempo associato a Irma Brandeis, ma ancora la Grignani avverte dell'esistenza di una cartolina raffigurante la moschea di Damasco spedita da Firenze a Maria Luisa Spaziani il 16 giugno 1951: «Sulla colonna più alta' della Moschea / Eugenio / Firenze (ma Damasco)». Vi è, poi, una lettera del 28 giugno 1951 con scritto: «Tu stai in cima alla colonna più alta ma io guardo dall'alto delle Piramidi» [cfr. Grignani, *Dislocazioni*, pp. 67-68]. Secondo Campeggiani invece il «vischio» (v. 10) potrebbe rappresentare un altro *senbal* di Irma, alludendo alle «latitudini invernali della sua vita nordamericana [...], dalle quali sembra tornata per un'ultima, apocalittica apparizione. [...] D'altra parte, già con *Vento sulla mezzaluna* – dove il poeta si dichiarava suddito di una donna-dea – l'*imagery* di Irma e quella di G. B. H.-Volpe avevano iniziato a confondersi e a sovrapporsi [...]» [cfr. Scaffai, *BU*, pp. 194-195].

<sup>834</sup> Un rapido riferimento è rintracciabile anche nel *Diario del '71*: «Nel Libano si vive come se il mondo / non esistesse, quasi / più sepolti dei cedri sotto la neve» (*Trascolorando*, vv. 20-22, *DI*).



Si veda, ad esempio, come lo spunto tematico del reportage sulla visita del Papa in Terrasanta narrato in *Da Gerusalemme divisa* trovi nuova forma in un breve testo del *Diario del '71, Come Zaccheo* [sottolineato mio]:

Nel viaggio di ritorno Paolo VI sosterà a Cana, dove batteggerà un bambino, e a Ramla, dove nacque Giuseppe d'Arimatea. Si pensa che gli sarà mostrato il sicomoro sul quale si arrampicò Zaccheo per vedere Gesù.

Si tratta di arrampicarsi sul sicomoro  
per vedere il Signore se mai passi.  
Ahimè, non sono un rampicante ed anche  
stando in punta di piedi non l'ho mai visto.

Dove il gioco di parole tra l'espressione verbale (arrampicarsi) e il participio (rampicante) è funzionale a rintracciare il risvolto ironico di quell'esperienza.

Ancora delle «inezie» rappresentano il grumo di ricordi condiviso, a distanza di qualche anno, tra prosa e poesia<sup>838</sup>:

Il lago di Tiberiade, il colle delle Beatitudini, il monte Tabor sono altre tappe di quella che qualche giornale definisce *the Pope's cavalcade*. [...] Una piccola monaca espone alla mia ammirazione un grosso luccio che era convinto fosse destinato alla cena del Pontefice.  
(*Da Gerusalemme divisa*)

Il «luccio» tornerà, in *Altri versi*, di nuovo per creare un divertito gioco di parole. Questo tipo di poesia rilancia l'ironia della prosa perfino raddoppiandola:

Le monachelle che sul lago di Tiberiade  
reggevano a fatica un grande luccio  
destinato dicevano a Sua Santità  
mi chiesero di restare qualora il Santo Padre  
dichiarasse forfait (il che avvenne dipoi).  
Non senza assicurarsi che sebbene at large  
io ero un buon cattolico. Purtroppo  
generose sorelle sono atteso al monte degli Ulivi  
fu la risposta accolta da rimpianti  
benedizioni e altro. Così ripresi il viaggio.  
Sarebbe stato il primo luccio della mia vita  
e l'ho perduto non so se con mio danno  
o con vantaggio. Un luccio oppure un laccio?  
(*Un invito a pranzo, AV*)

---

<sup>838</sup> Scrive Grignani: «[...] l'originalità del punto di vista trapela talvolta dalle pagine dei quotidiani, portando la firma psicologica e stilistica del poeta-inviato speciale, una siglatura che ha forti influssi sia sul carattere linguistico dell'ultima stagione poetica, sia sugli spunti tematici che promanano dagli spostamenti. In questo senso, ossia nella prospettiva dei travasi da prosa a poesia, il viaggio del lettore dentro la poesia montaliana che parla di viaggi si arricchisce di opportuni approfondimenti sull'accumulo di esperienza a discapito dell'invenzione pura» [M. A. Grignani, op. cit., p. 46].

Si veda inoltre la corrispondenza tra *Portogallo* e il brano *Dopo lunghe ricerche...*, in *Satura*:

Dopo lunghe ricerche  
ti trovai in un bar dell'Avenida  
da Liberdade; non sapevi un'acca

di portoghese o meglio una parola  
sola: Madeira. E venne il bicchierino  
con un contorno di aragostine<sup>839</sup>.  
(*Satura, Xenia II*, vv. 1 – 6).

Significativo è il recupero, a distanza di molti anni, della medesima espressione dalla prosa alla poesia nell'esempio che segue:

L'aria dell'Engandina: quest'aria secca, elettrica, eccitante, sottile [...] (*Da Saint-Moritz, FC*)

Solo l'elettrica aria dell'Engandina  
ci vinse, mio insettino [...]  
(*Sorapis, 40 anni fa*, vv. 7-8, *DI*)<sup>840</sup>

«Miracolo» è un altro elemento lessicale comune, ma mentre nel primo caso è meramente lessicalizzato in senso giornalistico e turistico, nel secondo è lessico montaliano, quindi in poesia il termine acquista un senso più profondo:

[...] l'Engandina continuerà a essere ancora a lungo un miracolo di natura difficilmente sostituibile (*Da Saint-Moritz, FC*)

Non ha nulla a che fare col tempo, è qualcosa che dice  
che ci fa dire siamo qui, è un miracolo  
che non si può ripetere.  
(*Sorapis, 40 anni fa*, vv. 27-29, *DI*)

La serie di affinità paesaggistiche che intercorre tra la produzione narrativa e la scrittura in versi montaliana può completarsi con due scritti altamente significativi che, al di là delle corrispondenze più o meno evidenti, concludono idealmente la parabola che sinora si è tentato di tracciare.

---

<sup>839</sup> Per le aragoste cfr. anche *Il colpevole (FD)*, tutto incentrato sull'atroce cottura di un «lobster», e *Altri versi*: «Costrette a una sola le sue punte / l'aragosta s'imbucca dove non si esce» (*Costrette a una sola le sue punte...*, vv. 1-2, *AV*).

<sup>840</sup> Lo stesso aggettivo si ritrova anche in un altro ritaglio paesaggistico di *Fuori di Casa*: «L'aria di Delfi è elettrica, eccitante» (*Sulla Via Sacra, FC*, p. 266).

Della rilevanza assunta dal brano di apertura di *Fuori di casa*, *Le cinque terre*, si è già parlato: la posizione incipitaria, in una raccolta che raccoglie esperienze “fuori di casa”, segna un punto di partenza necessario ed è, allo stesso tempo, luogo di approdo irrinunciabile.

Si confronti la sequenza iniziale del testo con l'incipit di *L'educazione intellettuale*, prologo al *Quaderno di quattro anni* [sottolineato mio]:

L'ipotetico 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 in un arco incantevole [...]. (*Le Cinque Terre*)<sup>841</sup>

Il grande tetto où picoraient des focs  
è un'immagine idillica del mare.  
Oggi la linea dell'orizzonte è scura  
e la proda ribolle come una pentola.  
[...] e il vento  
più violento era ancora una carezza.  
(*L'educazione intellettuale*, vv. 1-4, 8-9, *QQ*)<sup>842</sup>

Entrambi i testi si aprono con l'immagine di due imbarcazioni a vela (il «*cutter*» e i «*focs*») che solcano lo scenario marino, il «filo d'orizzonte» di *Le Cinque Terre*, su cui spira il «soffio di un maestrale leggero», sono forme assimilabili alla «linea dell'orizzonte» [...] e il «vento / più violento [*che*] era ancora una carezza» (v. 3 e 9). L'immagine che si staglia è in un caso «incantevole», nell'altro «idillica».

Dell'incantesimo del luogo fanno parte anche i nomi mitici assegnati alle locomotive che percorrono le antiche ferrovie delle Cinque Terre, impressi nella memoria infantile [sottolineato mio]:

Quand'ero ragazzo io i nomi delle più vistose locomotive – Bellerofonte, Astarotte – facevano parte della misteriosa mitologia locale. (*Le Cinque Terre*)

Quando di qui passarono le grandi locomotive,  
Bellerofonte, Orione [...]  
(vv. 5-6)

Bellerofonte è l'eroe che, secondo la mitologia greca, uccise la Chimera; è forse casuale ma certo interessante che la stessa Chimera - non citata nel testo narrativo - sia invece evocata nella

---

<sup>841</sup> Saletti collega l'incipit del racconto ad alcuni versi degli *Ossi*: «un trealberi carico / [...] reclina il bordo a uno spiro, e via scivola» (*Fuscello teso dal muro*, vv. 22-24). Per l'omonimia lessicale la studiosa cita invece *Proda di Versilia* («*cutter*», v. 9). [Cfr. C. Saletti, op. cit., p. 225].

<sup>842</sup> L'incipit della poesia cita il verso finale del *Cimitero marino* di Paul Valéry (1920).

penultima strofe della poesia («Il ragazzo col ciuffo non era poi / un infante se accanto a lui sorgevano / le Chimere», vv. 27-29).

Oltre alle corrispondenze lessicali tra prosa e poesia, vi è poi un nucleo concettuale comune scaturito da quel sentimento di avversione al progresso che è un altro dei fili conduttori tra i diversi racconti che compongono *Fuori di casa*:

[...] scarso e un tempo pressoché nullo il *comfort* per la mancanza di alberghi e di pensioni dotati di qualche moderna comodità. [...] <sup>843</sup>  
Poca gente vi capitava prima che le comunicazioni si facessero più facili. (*Le Cinque Terre*)

Dicevano i Garanti che il vecchio logos  
fosse tutt'uno coi muscoli dei fuochisti,  
con le grandi zaffate del carbone,  
con l'urlo dei motori, col tic tac  
quasi dattilografico dell'Oltranza.  
(vv. 18-22)

Anche se, evidentemente, si tratta di due svolgimenti diversi, in entrambi i casi si allude al tempo lontano e irripetibile proprio di un luogo su cui ormai l'odierno progresso sta imprimendo la sua traccia indelebile (riconoscibile, nella poesia, dal «carbone», dai «motori» e dal «tic tac dattilografico»). I «Garanti» del v. 18 sono da riferirsi alla «classe dirigente italiana al tempo del mito del progresso, vale a dire quella dell'Italia giolittiana, quanto l'azione della Chiesa Cattolica»<sup>844</sup>. Nel testo di *Fuori di casa* si fa invece menzione di alcuni personaggi che giunsero nelle Cinque Terre tra la diffidenza dei locali. In quell'«angolo di terra» era difficile che arrivassero influenze esterne di carattere politico e religioso («La politica non arrivava laggiù»). L'avvento della linea ferroviaria e il concomitante nascere di un nuovo contesto politico nell'immediato dopoguerra cominciano a intaccare anche quell'autentico nucleo fino ad allora incontaminato; forse, tra quelli che «ebbero un nome / e che l'hanno perduto» è compreso anche l'«*omu dai zeughi*»:

Una volta (più di trent'anni fa) vi scese un oratore dal nome inverosimile: Papirio Triglia, che vi tenne un pistolotto anticlericale [...].  
Anche Arturo Toscanini, verso i primi anni del secolo, passò qualche tempo fra questi scogli. Non sapevano chi fosse ma lo chiamavano l'*omu dai zeughi*, perché, secondo loro, aveva la faccia di un giocoliere o di un prestigiatore. [...]

---

<sup>843</sup> Da accostare anche a *L'Arno a Rovazzo*: «Altro comfort fa per noi ora, altro / sconforto» (vv. 17-18, *SA*), dove l'assenza di *comfort* è contrassegno positivo.

<sup>844</sup> E. Montale, *Quaderno di quattro anni*, a cura di A. Bertoni e G. M. Gallerani, Mondadori, Milano 2015.

Vedo scudi crociati col motto *Libertas*, falce e martello, e persino le insegne del *Paevècciu* (pronunciate l'è milanese di cotoletta), una sorta di gruppo apartitico che si presenterà alle elezioni amministrative.

Con la fine dell'infanzia giunge il momento di esplorare e capire; giunge, insomma, «l'ora che indaga»<sup>845</sup>:

E il ragazzo col ciuffo non sapeva  
se buttarsi nel mare a grandi bracciate  
come se fosse vero che non ci si bagna  
due volte nella stessa acqua<sup>846</sup>.  
(vv. 23-26)

All'assioma eracliteo seguono, nella penultima strofe, altre allusioni di carattere filosofico-metafisico:

Il ragazzo col ciuffo non era poi  
un infante se accanto a lui sorgevano  
le Chimere, le larve di un premondo,  
le voci dei veggenti e degli insani,  
i volti dei sapienti, quelli ch'ebbero un nome  
e che l'hanno perduto, i Santi e il princeps  
dei folli, quello che ha baciato il muso  
di un cavallo da stanga e fu da allora l'ospite  
di un luminoso buio.

La sequenza conclusiva del testo narrativo prelude ai cambiamenti che incombono e che, nella strofe finale della poesia, sono irreversibilmente compiuti:

Così si presentano, cambiate di poco ma prossime a grandi mutamenti, le cinque classiche terre dello *sciacchetrà*. [...] E chi non ha visto tornare all'alba, semisommerse da cento rubbi (ottocento chili) di acciughe una di queste barche, entro le quali i vogatori sembrano arare i flutti stando in piedi sulle acque, non potrà dire che i pescatori del Nuovo testamento gli siano in qualche modo familiari<sup>847</sup>.

E passò molto tempo.  
Tutto era poi mutato. Il mare stesso  
s'era fatto peggiore. Ne vedo ora  
crudeli assalti al molo, non s'infiocca  
più di vele, non è il tetto di nulla,  
neppure di se stesso.  
(vv. 36-41)

---

<sup>845</sup> «Giungeva anche per noi l'ora che indaga» (*Fine dell'infanzia*, v. 98, OS).

<sup>846</sup> Il principio eracliteo era già stato ripreso in *La piuma di struzzo* con evidente svuotamento di senso: «[...] e prender coscienza del vecchio assioma che mai tra gli argini di un fiume scorre due volte la stessa acqua».

<sup>847</sup> Anche per questo passo Saletti evidenzia una corrispondenza con la lirica: «al sordo fremito / che annunciava nell'alba / chiatte di minatori dal gran carico / semisommerse, nere sull'onde alte» (*Voce giunta con le folaghe*, vv. 8-11, BU).

Gli esempi riportati sono tra i più significativi rintracciati nella rete, fittissima, di corrispondenze tra la lirica montaliana (quella più “alta”, delle prime tre raccolte, quella meno celebre e dimessa delle ultime) e le prose narrative comprese tra la *Farfalla di Dinard* e *Fuori di casa*.

L'identità degli scenari (sia “dentro” che “fuori” di casa”), il ritorno di alcuni personaggi paradossali, l'oggettistica massiccia e la presenza animale sono i ferrei cardini intorno a cui un'unica, potente, forza esercita il suo magnetismo: la memoria.

La memoria si snoda lungo le pagine montaliane

- come rievocazione dell'età infantile
- come nostalgia verso un tempo anteriore minacciato dalla modernità
- come recupero di individui più o meno importanti nella propria esistenza
- come riciclo intertestuale.

Nel risvolto dal “sublime” lirico al “dimesso” narrativo (fatte salve le rispettabili eccezioni), questo tessuto di interferenze è dominato da una spinta umoristica che agisce, per così dire, fin dal sottosuolo: nella ripresa dei propri luoghi poetici si scorge spesso una forma di autoparodia; sempre, invece, una ironia che definiremmo “romantica”, intesa come forma di distanza, di abbassamento o scarto rispetto a qualche forma di assoluto.

Quel «tuffo fuori del mondo» di Federigo che abbiamo più volte citato<sup>848</sup> suscita dentro di noi un sentimento empatico almeno fino al momento in cui scorgerà sul fondo di un sedile di porcellana il suo marchio di fabbrica: ciò può farci sorridere, ma sarà un riso compassionevole e, in un'ultima istanza, amaro<sup>849</sup>.

Si comprende così a pieno quella dichiarazione, ormai notissima, del *recto* e del *verso*, dell'unicità e della organicità della sua produzione. Straordinariamente, l'autore riesce a consegnarci una duplice chiave di lettura non solo dei suoi scritti, ma di tutto quello «scialo di triti fatti» che è la nostra vita.

---

<sup>848</sup> Analogo al «colpo di stantuffo al cuore» suscitato nel protagonista di *LaguZZi e C.* dalla vista della signora del piano di sopra che impugna una canna da pesca per recuperare i panni del balcone [cfr. p. 50].

<sup>849</sup> [...] non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir *sì*, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringono a dire *no*; e tra il *sì* e il *no* lo tengan sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba, lo sconcerta e lo indispettisce L. Pirandello, *L'Umorismo*, in *L'Umorismo e altri saggi*, Enrico Ghidetti (a cura di), Giunti, Firenze 1994, pp-126-134.

## CONCLUSIONI

L'intenzione di voler indagare le forme umoristiche nelle prose narrative di Eugenio Montale è stata resa esplicita sin dall'inizio di questo lavoro, e a conclusione dell'indagine è necessario tirare le fila del discorso. Per farlo tuttavia si rendono indispensabili ulteriori precisazioni.

Comicità, ironia, grottesco, parodia, satira e infine umorismo sono i termini di riferimento fondamentali ogni qualvolta ci si muove nel campo del "riso" in letteratura. La complessità del fenomeno lo rende irriducibile a una definizione unitaria e, come abbiamo visto, notevoli teorizzazioni del primo Novecento lo inquadrano in questioni ampie e differenti (estetiche, filosofiche, psicologiche, sociali).

Ora, la domanda cui preme rispondere è: come è definibile quella parte della produzione montaliana raccolta tra i volumi di *Farfalla di Dinard* e *Fuori di casa*? Si deve parlare di ironia, di satira, di umorismo? O è lecito non avanzare classificazioni troppo rigide data la fluidità dei concetti?

Come abbiamo ricordato nella parte introduttiva del lavoro, all'uscita in volume della *Farfalla di Dinard* Giorgio Zampa ammoniva che «una qualifica netta è impossibile» rispetto al genere cui ricondurre la raccolta, data la varietà dei racconti che le diverse sezioni offrono; tuttavia, ne individuava già alcuni tratti qualificanti:

La loro particolarità [...] è d'essere pimentate d'ironia [...]. Grotteschi, caricature, scene comiche formano, infatti, la seconda parte del volume [...]<sup>850</sup>.

Tra i primi recensori della *Farfalla*, Antonielli scriveva:

Episodi dell'infanzia, paesaggi, persone, a volte li tratta in modo da farli risultare deformati e contorti [...]. Naturalmente, fra contorsioni e deformazioni spunta il grottesco e l'umoristico<sup>851</sup>.

Ancora nello stesso anno, Bocelli parla di una

---

<sup>850</sup> G. Zampa, *Finalmente ha preso corpo la misteriosa «Farfalla di Dinard»*, in «Corriere della Sera», 4 gennaio 1961.

<sup>851</sup> S. Antonielli, *Eugenio Montale, «Farfalla di Dinard»*, in «Belfagor», XVI, 1961, 4, p. 513.

amara ironia che qui serpeggia un po' dovunque, mostrando il rovescio di certe situazioni serie o drammatiche [...]. E poi c'è un *humour* [...] diffuso quasi in ogni pagina, ma misurato, ricco di sfumature, elegante, di pura ascendenza anglosassone, ma con un più spesso o palese sedimento di malinconia; e poi un piglio grottesco, riscontrabile specialmente là dove [...] sono ritratti personaggi tipici [...]<sup>852</sup>.

Nella sua introduzione alle prose narrative, Scaffai vede scorrere una «vena metafisica e paradossale» lungo i principali racconti della *Farfalla* e individua una «linea umoristica [...] tendente alla problematizzazione simbolica o all'alterazione espressionistica della realtà»<sup>853</sup>.

Lecture interpretative diverse, ma che danno tutte conto di alcune costanti (come la deformazione, la problematizzazione della realtà, il grottesco) rilevanti e comuni a gran parte della narrativa modernista italiana, specie quella breve - da Pirandello a Svevo, da Tozzi a Gadda - sebbene declinate in forme e modi diversi<sup>854</sup>.

Allo stesso modo, l'avversione all' "uomo-ingranaggio" (esplicita, ad esempio, in quei racconti di *Fuori di casa* che hanno come temi principali il progresso e la modernità<sup>855</sup>); l'attenzione quasi nevrotica verso i particolari fisici dei personaggi, lo "strappo", inteso come momento fulmineo rivelatore nel tessuto consunto della realtà ordinaria; l'irraggiungibilità di una verità assoluta e univoca ammiccano ad alcune luoghi tipici della scrittura modernista e, in particolare, alla poetica dell'umorismo<sup>856</sup>. Si tratta di tutti ingredienti che di per sé avvicinano il Montale narratore all'alveo del filone umoristico novecentesco. Sebbene risulti arduo darne una definizione netta, all'umorismo tuttavia

[...] vengono riconosciuti tratti costanti: l'arbitrio, la bizzarria, il soggettivismo, l'ambiguità, la capacità di contemperare attitudini emotive e conoscitive contrastanti senza che fra esse si instauri una gerarchia o un primato. Fra tutte le forme del riso, insomma, l'umorismo sembra la più filosofica, cioè la più compenetrata di pensiero; ma, anche, quella che usa del

---

<sup>852</sup> A. Bocelli, *Farfalle di Montale*, in «Il Mondo», 31 gennaio 1961.

<sup>853</sup> Cfr. Scaffai, *Introduzione*, pp. XCIV-XCV.

<sup>854</sup> Pirandello "problematizza" la realtà scomponendola al fine di rivelarne l'intrinseca drammaticità, celata sapientemente da un riso beffardo; Svevo strumentalizza l'inettitudine del suo protagonista (Zeno) rendendo manifesta l'*incoscienza* che lo caratterizza; Gadda ridicolizza i propri personaggi nella tragicità delle circostanze che vivono (altrettanto ridicolizzate); Tozzi, infine, esibisce un gusto per il grottesco attraverso un uso smodato della caricatura. Per approfondimenti su tali aspetti in questi autori si rimanda in particolare a: V. Baldi, *Regime metaforico e rappresentazione caricaturale nella narrativa di Pirandello, Svevo, Tozzi e Gadda*; R. Donnarumma, *Gadda modernista*; R. Donnarumma, *Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia*.

<sup>855</sup> «[...] al divertimento di una prosa che sempre riesce a rompere le maglie dell'informazione con un'invenzione o un'immagine» si aggiunge, secondo Forti «lo humour non sempre volontario di osservazioni che due decenni – tale è il tempo trascorso, all'incirca, fra l'uscita sul giornale e quella in volume – hanno avuto agio di rendere, più che anacronistiche, paradossali» [M. Forti, *FC*, Introduzione, p. XII].

<sup>856</sup> «Allora, diremo che nel comico prevale una spinta liberatoria e irriflessa; nel grottesco, una carica deformante e aggressiva; nella satira, un'intenzione di giudizio polemico; nell'umorismo, una compresenza di attitudini in contrasto, tali da impedire un atteggiamento univoco». [R. Donnarumma, *Gadda modernista*, p. 79, cit.].

pensiero nella maniera più spiazzante. Proprio per il suo carattere sfuggente, l'umoristico si oppone a tutti quei registri o modi polisemici sì, ma univoci nel tenere saldo un legame fra parole e cose e nell'obbedire a un criterio di verità: che, invece, l'umorista revoca in dubbio<sup>857</sup>.

L'umorismo montaliano non è mai solo derisione, distaccato giudizio o monito irreversibile. Nel raccontare eventi sociali a lui contemporanei (come ad esempio le vacanze in Svizzera, il volo, l'avvento della TV), Montale assume una netta presa di distanza, ma stenta a celare un certo malcontento. Il suo dunque non è sprezzo né disgusto, ma pacata rassegnazione, e si sa che la rassegnazione è sempre qualificata da un velo di sofferenza e, dunque, di riflessione. La riflessione, com'è noto, assume una notevole centralità nella definizione pirandelliana dell'Umorismo: essa è la molla principale che scatta nel sentimento umoristico. Il «sentimento del contrario» quale peculiare stato d'animo che differenzia l'umorismo dall'ironia e dalla comicità, è intriso di riflessione:

A noi preme soltanto accertare che questo sentimento del contrario nasce, e che nasce da una speciale attività che assume nella concezione di siffatte opere d'arte la riflessione. [...] La riflessione, assumendo quella sua speciale attività, viene a turbare, a interrompere il movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa. È stato tante volte notato che le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate da continue digressioni<sup>858</sup>.

Questa scompostezza, continua Pirandello, non è il frutto di un capriccio artistico, bensì conseguenza di un «turbamento», verso cui la riflessione opera il suo castigo. Tale «turbamento» può superficialmente ricordare lo stato d'animo provato dagli «uomini che non si voltano» nell'omonima poesia di Montale. Il poeta, com'è noto e come abbiamo più volte ricordato, sente di vivere in uno stato di continua disarmonia con mondo<sup>859</sup>, percependo se stesso come «un uomo che ha sempre tentato di muoversi attraverso la storia del suo tempo come un clandestino»<sup>860</sup>.

Simili ragioni possono spiegare, ad esempio, la nutrita schiera di “fantasmi” che affolla le prose narrative quali tracce di un'umanità autentica ormai estinta di cui l'autore/narratore tenta di salvaguardare i lacerti in un tempo presente cui non sente di appartenere. I *revenants*, anche se il loro ritorno instaura un'equivalenza tematica con l'universo poetico (come documentato nel

---

<sup>857</sup> Ivi, pp. 114-115.

<sup>858</sup> Pirandello, *L'Umorismo*, pp. 154-155.

<sup>859</sup> «Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che *quella* disarmonia» [E. Montale, *Sulla poesia*, op. cit., p. 570].

<sup>860</sup> E. Montale, *The Butterfly of Dinard*, cit., p. 1912.

capitolo terzo), subiscono un processo di destituzione attuato grazie al filtro dell'ironia e dell'umorismo. Un analogo punto di vista si può assumere quando si parli del signor Fuchs, del signor Stapps o dei membri dello «Slow club» in *Farfalla di Dinard* quali esponenti di una cultura elitista indomita rispetto a una società ormai «inumana»<sup>861</sup>. In questi casi, tuttavia, l'autore sottolinea spesso l'inadeguatezza di questi personaggi rispetto al presente (come nel caso di *Dominico*)<sup>862</sup>, assumendo un atteggiamento ambiguo non facilmente interpretabile. Quel che però, a mio avviso, distanzia notevolmente il Montale dalle prose dalla concezione umoristica formulata da Pirandello nel suo saggio si trova in quello stato di turbamento di cui l'autore agrigentino parla. Montale non sembra (ormai) essere particolarmente turbato dalla constatazione di un presente mutato, ma anzi manifesta una stoica arrendevolezza che si traduce, sulla pagina, in leggera e sofisticata ironia:

Essa [l'ironia in *FD*, *NdR*] consiste in definitiva nel considerare dal di fuori, e spesso dall'alto, - atteggiamento aristocratico sottolineato da un linguaggio particolarmente ricercato - uno spettacolo di vita non amato dall'autore<sup>863</sup>.

Lo “stadio successivo” è significativamente raffigurato, in *Fuori di casa*, dall'esaltazione della patria inglese come cuna ideale per il radicamento di quei modelli culturali e antropologici, in cui il dandismo (è bene ribadirlo), è

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 del mondo. [...]  
 Quanto ne sopravvive è pietà dell'uomo verso se stesso, autoironia, gusto di distinguersi dalla massa amorfa, desiderio di dare uno stile alla vita. [*Paradiso delle donne e degli snob*]

L'autore sembra serbare ancora l'auspicio che la cultura possa ricoprire un posto di rilievo; nel tempo ormai mutato egli si avvicina a un genere, la prosa d'occasione, assai lontano dall'altezza metafisica della sua lirica di un tempo, ma adeguato a un tempo ironico fatto di parole spesso logore e consuete:

---

<sup>861</sup> “[...] nella seconda sezione di *FD*, troviamo diverse figure di personaggi caratterizzate da una «disarmonia» tutta montaliana col mondo; e Fuchs è personaggio per eccellenza disarmonico. Ma tale disarmonia non è che la conseguenza [...] psicologica ed esistenziale d'una incomprensione storica degli eventi da parte di quella borghesia che, nella seconda metà del volume, conduce una vita completamente vuota, smarrita com'è in una paralizzante assenza di valori” [L. Greco, op. cit., p. 96].

<sup>862</sup> «E, d'altronde, la libertà dell'uomo singolo, 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'uomo stesso, che non è persona se non fa i conti con le altre persone, non è pienamente uomo se non accetta gli altri uomini» [*PN*, p. 114].

<sup>863</sup> L. Greco, op. cit., p. 93.

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 disimpegni da doveri che non ha più la forza di rispettare e in cui forse non crede più, bisognoso insomma della sua individualità, sconfitto e impotente in un mondo che gli diventa sempre più estraneo<sup>864</sup>.

---

<sup>864</sup> Ivi, p. 100.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### OPERE DI EUGENIO MONTALE

#### *Montale poeta*

Le poesie di Eugenio Montale si leggono nell'edizione critica: *L'opera in versi*, a cura di G. Contini e R. Bettarini, Einaudi «I Millenni», Torino 1980.

Le poesie sono reperibili anche in: *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, accompagnate da Introduzione, Cronologia, Appendice, Note ai testi e Bibliografia, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1984.

La raccolta *Ossi di seppia* è stata integralmente commentata da P. Cataldi e F. d'Amely: E. Montale, *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 2003.

La raccolta *Le Occasioni* e la sezione «Finisterre» de *La bufera e altro* sono state integralmente commentate da D. Isella: E. Montale, *Le Occasioni*, Einaudi, Torino 1996; E. Montale, *Finisterre (versi del 1940-1942)*, Einaudi, Torino 2003;

La raccolta *La Bufera e altro* è stata integralmente commentata da I. Campeggiani e N. Scaffai: E. Montale, *La bufera e altro*, Mondadori, «Lo Specchio», Milano 2019.

La raccolta *Satura* è stata integralmente commentata da Riccardo Castellana: E. Montale, *Satura*, Mondadori, «Lo Specchio», Milano 2009.

Tra le carte lasciate da Montale a Gina Tiozzi, e da questa donate al Fondo manoscritti di autori contemporanei dell'Università di Pavia, sono emersi 55 brevi testi e una poesia di maggior respiro, intitolata *La casa di Olgiate*; tutti i componimenti, scritti tra il 1963 e il 1980, sono stati raccolti in *La casa di Olgiate e altre poesie*, a cura di R. Cremante e G. Lavezzi, Mondadori, «Lo Specchio», Milano 2006.

#### *Montale critico, saggista e narratore*

*Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, due tomi. La raccolta accoglie tutta la sterminata produzione critica montaliana ridistribuendo secondo un ordine cronologico gli scritti della raccolta d'autore *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, che erano invece ordinati secondo un criterio tematico, e integrandoli con gli scritti extravaganti).

*Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996. (Il volume comprende due raccolte d'autore: gli scritti politico-culturali di *Auto da fé* e gli scritti musicali di *Prime alla scala*; questi ultimi sono integrati dalla sezione *Altri scritti musicali*. Raccoglie, inoltre, il diario giovanile *Quaderno genovese* – privo però del ricchissimo commento fornito dalla Barile: E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, risvolto di copertina di G. Contini, Mondadori, Milano 1983 -, gli *Scritti sull'arte* e *Monologhi, colloqui*, una sezione composta di

autocommenti, risposte a inchieste, interviste. La raccolta d'autore *Nel nostro tempo*, Rizzoli, Milano 1972, non è stata inclusa nella silloge).

*Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. Forti. Note ai testi e varianti a cura di L. Previtiera, Mondadori, Milano 1995. (Il volume comprende quattro raccolte d'autore: *Farfalla di Dinard*, *Fuori di casa*, *La poesia non esiste* e *Trentadue variazioni*. Sono incluse inoltre una selezione di 155 prose extravaganti, scritte tra il 1945 e il 1974, con il titolo *Prose varie di fantasia e d'invenzione*, alcune corrispondenze giornalistiche e tredici *Variazioni* disperse).

Una selezione di prose narrative comprese tra *Farfalla di Dinard*, *Fuori di casa*, *La poesia non esiste* e *Trentadue variazioni* è reperibile anche in: E. Montale, *Prose narrative*, a cura di N. Scaffai, Mondadori, Milano 2008.

*Indici delle opere in prosa*, a cura di F. Cecco-L. Orlando, con la collaborazione di P. Italia, Mondadori, Milano 1996. (Volume di indici a E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979; Il secondo mestiere. Arte, musica, società, Prose e racconti*, cit.).

## SU MONTALE POETA

AA. VV.,

*Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Romano Luperini, Laterza, Roma-Bari 1998;

AA. VV.,

*Omaggio a Montale*, a cura di Silvio Ramat, Mondadori, Milano 1966;

AA. VV.,

*Per conoscere Montale* (a cura di Marco Forti), Mondadori, Milano 1986;

AVALLE D'Arco Silvio,

*Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1970;

BLASUCCI Luigi,

*Gli oggetti di Montale*, il Mulino, Bologna 2002;

CAMPEGGIANI Ida,

*John Donne e il barocco ne «La bufera e altro»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 2015, 1;

*Prose e prosa nella Bufera e altro*, in *La prosa di Eugenio Montale*, Atti del convegno in corso di stampa, Padova 6 – 7 novembre 2019;

CAPATI Massimiliano,

*Contemporaneità di Montale*, in «Paragone Letteratura», XLVIII, 3, n. 9-10 febbraio-aprile 1997;

- CAPPELLUZZO Adriana,  
*Il poeta a colloquio con la poesia: Quaderno di quattro anni di Eugenio Montale*, in «Esperienze letterarie», XLI, 4, 2016;
- CASADEI Alberto,  
*Montale*, il Mulino, Bologna 2008;  
*Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Giardini, Pisa 1992;
- CATALDI Pietro,  
*Montale*, Palumbo, Palermo 1991;
- CHESSA Silvia – TORTORA Massimiliano (a cura di),  
*Interazioni montaliane*, in «L'Ellisse» - Studi storici di Letteratura Italiana, VII, 2012;
- CONSOLO Rino,  
*Lampi e lapsus (tra Calvino, Montale e Pirandello)*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II, 1998;
- CONTINI Gianfranco,  
*Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 2002;
- CONTORBIA Franco,  
*Longhi, Montale e l'«albergo di lusso»*, in «La modernità letteraria», I, 1, 2008;  
*Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Pendragon, Bologna 1999;
- COOK Jean – SONZOGNI Marco,  
 (a cura di), *Irma Brandeis (1905-1990): una musa di Montale*, Ulivo edizioni, Balerna 2008;
- CROCE Franco,  
*Storia della poesia di Montale*, Costa & Nolan, Genova 2005;
- DE ROBERTIS Giuseppe,  
*Montale. «Ossi di seppia»*, in *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1958;
- DE ROGATIS Tiziana,  
*Mappe del tempo. Eugenio Montale e T. S. Eliot*, Pacini, Pisa 2012;  
*Montale e il classicismo moderno*, ETC, Pisa 2002;
- FORTINI Franco,  
*Eugenio Montale*, in *I poeti del Novecento* (a cura di C. Muscetta), *La letteratura italiana. Storia e testi. Il Novecento. Dal Decadentismo alla crisi dei modelli*, Laterza, Roma-Bari 1976, vol. IX, t. II;  
*Montale*, in *Venti-quattro voci per un dizionario di lettere. Breve guida a un buon uso dell'alfabeto*, Est, Milano 1998;
- GIGLIUCCI Roberto,  
*Intertestualità montaliane*, in *Temie letture*, a cura di C. Spila, «Semestrale di Studi (e Testi) italiani», n. 18 (2006);

- GRIGNANI Maria Antonietta,  
*Montale e la cultura europea. Polemiche e pace sul «Convegno», in La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Interlinea, Novara 2002;
- GRIGNANI Maria Antonietta – LUPERINI Romano (a cura di),  
*Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, il Mulino, Bologna 1998;  
*La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale, Milano 12-15 settembre – Genova 15 settembre 1982, Librex, Milano 1983;  
*Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*, Bozzi, Genova 1977;  
*Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1998;
- JACOBBI Ruggero,  
*L'avventura del Novecento*, (a cura di A. Dolfi), Garzanti, Milano 1984;
- JACOMUZZI Angelo,  
*La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Einaudi, Torino 1978;
- LONARDI Gilberto,  
*Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980;
- LUPERINI Romano,  
*Montale e l'allegoria moderna*, Liguori, Napoli 2012;  
*Montale e il canone poetico del Novecento italiano e «Nuove stanze» e l'allegorismo umanistico di Montale*, in *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999;  
*Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984;  
*Note sull'allegorismo poetico novecentesco. Il caso di Montale*, in *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990;  
*Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari 2001;
- MACRÌ Oreste,  
*Esegesi del terzo libro montaliano*, in «Letteratura», gennaio-giugno 1966;
- MARCENARO Giuseppe,  
*Eugenio Montale*, Mondadori, Milano 1999;
- MARCHESE Angelo,  
*Montale. La ricerca dell'Altro*, Ed. Messaggero Padova, Padova 2000;  
*Visiting Angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, SEI, Torino 1977;
- MARTELLI Mario,  
*Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Longanesi, Milano 1977;  
*Le glosse dello scoliasta. Pretesti montaliani*, Vallecchi, Firenze 1991;
- MENGALDO Pier Vincenzo,  
*La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1996;

*La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze [1987] 2003;

*La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991;

«L'opera in versi» di *Eugenio Montale*, a cura di A. Asor Rosa, *Letteratura Italiana. Le Opere*, Einaudi, Torino 1995, vol. IV, t. I;

*Quaderno montaliano*, Liviana, Padova 1989;

*Situazione di Montale*, in *Testimonianza per Eugenio Montale*, Atti del Convegno – Firenze 28-29 marzo 1996, numero monografico «Antologia Vieusseux», II, 1996, 6;

OTT Christine,

*Montale e la parola riflessa: dal disincanto linguistico degli "Ossi" attraverso le incarnazioni poetiche della "Bufera" alla lirica decostruttiva dei "Diari"*, Franco Angeli, Milano 2006;

PASOLINI Pier Paolo,

*Montale* [1957], in *Passione e ideologia (1948-1958)*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti-S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Mondadori, Milano 1999;

RAMAT Silvio,

*Omaggio a Montale*, Mondadori, Milano 1966;

*Testimonianza per Eugenio Montale*, Atti del Convegno – Firenze 28-29 marzo 1966, numero monografico «Antologia Vieusseux», II, 6, 1966;

RICCI Francesca,

*Montale e Pirandello: appunti in margine a una "sfera"*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXVI, 2003;

ROMOLINI Marica,

*Commento alla Bufera e altro di Montale*, University Press, Firenze 2012;

RONCACCIA Alberto,

*L'antifrasi del postmoderno nella poesia di Montale*, in «Rivista svizzera delle letterature romanze», 41, 2002;

ROTA Paolo,

*Noterella a margine del «male di vivere» montaliano*, in «Studi e problemi di critica testuale», 74, 2007;

SANGUINETI Edoardo,

*Da Gozzano a Montale*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1977;

SCAFFAI Niccolò,

*Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015;

*L'intervista con l'autore. Il caso di Montale*, in AA. VV., *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, in «La modernità letteraria», ETS, Pisa 2011;

*Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia, Le occasioni, La Bufera e altro)*, Pacini Fazzi, Pisa 2002;

SIMONETTI Gianluigi,  
*Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Pacini Fazzi, Lucca 2002;

TAFFON Giorgio,  
*L'atelier di Montale*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1990;

TESTA Enrico,  
*Montale*, Einaudi, Torino 2000;

TORTORA Massimiliano,  
*Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, Pacini, Pisa 2015;

## SU MONTALE PROSATORE

ANTONIELLI Sergio,  
*Eugenio Montale, «Farfalla di Dinard»*, in «Belfagor», XVI, 1961, 4;

BOCELLI Arnaldo,  
*Farfalle di Montale*, in «Il Mondo», 31 gennaio 1961;

BONORA Ettore,  
*Rassegna montaliana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXV, 1998, 569;

CAMPS Assumpta,  
*Continuità fra prosa e poesia in Eugenio Montale da «Fuori di casa» a «Flashes e dediche»*, in L. Ballerini-G. Bardin-M.Ciavolella (a cura di), *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, II, Atti del XVI congresso A. I. S. L. L. I., University of California Los Angeles (UCLA), 6-9 ottobre 1997, Cadmo, Firenze 2000;

CARPI Ugo,  
*Montale dopo il fascismo. Dalla «Bufera» a «Satura»*, Liviana, Padova 1971;

CASTELLANA Riccardo,  
*La metamorfosi di Alastor. Note su Montale prosatore*, in «Allegoria», 23, 1996;  
*La metamorfosi di Alastor. Note su Montale prosatore (con un racconto raro)*, in M. A. Grignani-R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1998;

CASTELLANO Francesca,  
*Montale par lui-même: interviste, confessioni, autocommenti. 1920-1981*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2016;

CAVALLINI Giorgio,  
*«Memoria e oblio in una prosa di Montale»*, in *Momenti tendenze aspetti della prosa narrativa italiana moderna e contemporanea*, Bulzoni, Roma 1992;

«Rincasare con un fantasma»: memoria e oblio nella prosa «La donna barbata», in *Montale lettore di Dante e altri studi montaliani*, Bulzoni, Roma 1996;

CECCHI Emilio,

*Montale narratore*, in «L'Illustrazione italiana», 2, 1957;

COMITANGELO Marianna,

*Voce e vocalità nell'opera di Montale*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Adi editore, Roma 2017;

CONTORBIA Franco,

*Crollo di cenere al "18BL"*, in P. Pieri-G. Benvenuti (a cura di), *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, Pendragon, Bologna 2000;

DANIELE Antonio R.,

*L'"armonia in grigio" della prosa: Farfalla di Dinard tra parola e colore*, in «Mosaico italiano», XII, 135;

DE ROBERTIS Giuseppe,

*La «Farfalla di Dinard»*, in *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze 1962;

FABRIZI Angelo,

*Montale fuori di casa*, in «Rivista di Letteratura italiana», 1, 2001;

*Montale reporter*, in N. Bottiglieri (a cura di), *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Università degli Studi, Cassino 2001;

FORTI Marco,

*Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano 1973;

*Montale: la prosa di fantasia e d'invenzione*, Introduzione a E. Montale, *Prose e racconti*, Mondadori, Milano 1995;

(a cura di), *Per conoscere Montale*, Mondadori, Milano 1986;

*Quasi un romanzo di Eugenio Montale*, in *Le proposte della poesia*, Mursia, Milano 1963;

GAZZOLA Giuseppe,

*Montale, the Modernist*, Olschki, Firenze 2016;

GIOVANNUZZI Stefano,

*Meccanica della distruzione della poesia: "Farfalla di Dinard" di Montale*, in *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999;

GRAMIGNA Giuliano,

*Un debito con la «Farfalla»*, in S. Ramat (a cura di), *Omaggio a Montale*, Mondadori, Milano 1966;

- GRAVILI Maria,  
*La «Farfalla di Dinard» e le sue maschere (Un'ipotesi di romanzo)*, in «Studi e problemi di critica testuale», 38, 1989;
- GRECO Lorenzo,  
*Farfalla di Dinard*, in «Studi novecenteschi», 4, 1973;  
*Tempo e «fuor del tempo» nell'ultimo Montale*, in *La poesia di E. Montale*, Atti del Convegno internazionale, Milano-Genova, 12-15 settembre 1982;
- GRIGNANI Maria Antonietta,  
*Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Piero Manni, Lecce 1998;  
*Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale, con una prosa inedita*, Longo, Ravenna 1987;
- IOLI Giovanna,  
*Fuori di casa: «ragionate cagioni» di un viaggio tra prosa e poesia*, in *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole*, Champion-Slatkine, Paris-Genève 1987;
- MARCHESE Angelo,  
*Montale prosatore: «Farfalla di Dinard» e altre opere*, in *Amico dell'invisibile: la personalità e la poesia di Eugenio Montale*, a cura di Stefano Verdino, Interlinea, Novara 2006;
- MENGALDO Pier Vincenzo,  
*Montale «fuori di casa»*, in *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975;
- MOFFA Mario,  
*Eugenio Montale. Lettura della «Farfalla di Dinard»*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1986;
- NASCIMBENI Giulio,  
*La farfalla di Montale. E il poeta diventò narratore*, in «Corriere della Sera», 28 aprile 1994;
- NOZZOLI Anna,  
*Montale e l'Inghilterra: gli angeli, il pesce*, in P. Guaragnella, M. Santagata (a cura di), *Studi di Letteratura italiana per Vito Masiello*, Laterza, Roma-Bari 2006, t. III;
- PAMPALONI Geno,  
*«Montale fuori di casa»*, in «Corriere della Sera», 29 maggio 1969;
- PIAZZOLLA Marino,  
*Montale narratore*, «La Fiera letteraria», 14, 2 aprile 1961;
- PREVITERA Luisa,  
*Sulla lingua di Montale narratore in prosa*, in M. A. Grignani-R. Luperini, (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit.;  
*Montale narratore: prose extravaganti e altro*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Il Mulino, Bologna 1998;

- ROSSI Luca Carlo,  
*Appunti sulla "Farfallina di Dinard"*, in «Rassegna europea di Letteratura italiana», VIII, 1996;
- SALETTI Chiara,  
*Tra prosa e poesia: connessioni lessicali e tematiche*, in P. V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Liviana, Padova 1989;
- SANTINI Maria Cristina,  
*La Farfalla di Dinard e la memoria montaliana*, Agorà-Fondazione Ippolito Nievo, La Spezia 1999;
- SBOARINA Francesca,  
*Sulla sintassi di «Farfalla di Dinard»*, in P. V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, cit.;
- SCAFFAI Niccolò,  
*Eugenio Montale. Prose narrative*, Mondadori, Milano 2008;  
*«Racconto d'uno sconosciuto» di Eugenio Montale*, in «Per leggere», 2005;
- SEGRE Cesare,  
*«Invito alla "Farfalla di Dinard"»*, in *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 1970;
- SENNA Paolo,  
*Un mazzo di rose gialle nel pozzo delle memorie. Lettura della prima parte della "Farfalla di Dinard"*, in «Rivista di letteratura italiana», XXI, 2003, 3;
- SIELO Francesco,  
*L'«atroce morsura del tempo». Le prose narrative di Montale*, Biblioteca di Sinestesie, Avellino 2018;  
*Montale anglista. Il critico, il traduttore e la «fine del mondo»*, ETS, Pisa 2016;
- SCHEIWILLER Vanni,  
*Nota introduttiva a E. Montale, Il colpevole*, Scheiwiller, Milano 1966;
- TAFFON Giorgio,  
*Lingua e stile di Montale in «Farfalla di Dinard» e «Fuori di casa»*, in *L'atelier di Montale*, sul poeta, sul prosatore, sul critico, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1990;
- TATASCIORE Enrico,  
*Raccogliere le briciole. Appunti sul Quaderno di traduzioni di Eugenio Montale*, in «Per leggere», 23, 2012;
- VAGATA Daniela S.,  
*«La regata»: lettura di una "farfalla" di Montale*, in «Studi e problemi di critica testuale», 2006, 72;

VILLA Angela Ida,

*Il Leviatano marino di Isaia 27, 1 disegnato da Gustave Doré per la Saint Bible e velato nella filigrana di Illuminazioni del Quaderno genovese di Eugenio Montale (e le «scaglie» del Leviatano di Diodati)*, in «Otto/Novecento», 3, 2015;

*Intercettazione telefonica di Satura e la “misteriosa mitologia personale” fenicio-punica di Eugenio Montale, alias Εὐσέβιος, il poeta depistante che nasconde le «ombre» divine tra le parole della sua poesia simbolico-metafisico-religiosa*, in «Otto/Novecento», 2016;

*La Liguria orientale di Eugenio Montale, contrassegnata da una «misteriosa mitologia locale», nello specchio della Sicilia. La soluzione siciliana dell'enigma di Verso Tellaro (già criptata da Mario Soldati) e di quello della “Capinera”*, in «Otto/Novecento», 2, 2016;

*L'enigmatica statua sottotitolata «Estate» del giardino di “Villa Vecchiona”, dimora delle estati monterossine di Anna Degli Uberti, e quella, vivente, dell'Annetta di Eugenio Montale (con un'appendice fotografica)*, in «Otto/Novecento», 2, 2015;

ZAMBON Francesco,

*L'ultimo Montale: «Una poesia che apparentemente tende alla prosa e nello stesso tempo la rifiuta»*, in A. Barbieri - E. Gregori (a cura di), *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*, Atti del XLIV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 8-10 luglio 2016), Esedra, Padova 2017;

ZAMPA Giorgio,

*Finalmente ha preso corpo la misteriosa «Farfalla di Dinard»*, in «Corriere della Sera», 4 gennaio 1961;

*Montale, «Farfalla di Dinard»*, in «L'Espresso», febbraio 1961;

*Il Montale viaggiatore*, in «Il Giornale», 10 maggio 1975;

## EPISTOLARI MONTALIANI

E. Montale – L. Anceschi,

F. Curi (a cura di), *Lettere di Eugenio Montale a Luciano Anceschi*, in «Poetiche. Letteratura e altro», 1996, 1;

E. Montale – A. Barile,

D. Astengo-G. Costa (a cura di), *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, Archinto, Milano 2002;

E. Montale – R. Bazlen,

L. Rebay, *I diàspori di Montale*, in «Italice», XLVI, 1, 1969; anche in E. Montale, *Lettere a Bobi Bazlen*, in *Sulla poesia*, cit.; e poi nella sezione *Varianti e autocommenti* di Id., *L'opera in versi*, cit.;

R. Calasso (a cura di), *Lettere a Montale (1925-1930)*, in R. Bazlen, *Scritti*, Adelphi, Milano 1984;

*Montale, Clizia e l'America*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale, Milano 12-15 settembre 1982, Librex, Milano 1983;

*Un cestello di Montale: le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen*, in S. Campailla-C. F. Goffis (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale, Genova 25-28 novembre 1982, Le Monnier, Firenze 1984;

D. Isella, *La fontana delle ultime Occasioni*, in *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino 1994; (vengono riportati stralci delle lettere di Montale a Roberto Bazlen che permettono di ricostruire la genesi delle *Occasioni*).

E. Montale – R. Bettarini,

R. Bettarini (a cura di), *Montale: Carissima signora (non però signora...)*, in «Studi Italiani», VIII, 1;

E. Montale – I. Brandeis,

(a cura di R. Bettarini, G. Manghetti, F. Zabagli), *Lettere a Clizia*, Mondadori, Milano, 2006;

E. Montale – G. Cambon,

«Giorno e notte», in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit.; e *Varianti e autocommenti*, in Id., *L'opera in versi*; (sulla poesia di «Finisterre» e sulla fisionomia della «visiting angel»);

E. Montale – E. Cecchi,

(a cura di A. Casadei), *Appendice, in Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Giardini, Pisa 1992;

E. Montale – G. Contini,

(a cura di D. Isella Dante), *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Adelphi, Milano 1997;

*Eusebio e Trabucco: una lettera ritrovata*, in «Strumenti critici», 2005, 1;

E. Montale – G. Debenedetti,

*Alcune lettere di Eugenio Montale (1924-1927)*, in G. Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, Scheiwiller, Milano 1967;

E. Montale – P. Gobetti,

*Piero Gobetti-Eugenio Montale: Corrispondenza 1924-1925*, a cura di E. Perona, in «Mezzosecolo», 1997, 11;

E. Montale – S. Guarnieri,

L. Greco (a cura di), *Commento a se stesso*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit.;

*Montale, io e la politica*, in «Mercurio», supplemento a «La Repubblica», II, 22 settembre 1990, n. 32;

*Montale in un epistolario inedito: decenza quotidiana e “impegno” letterario*, in «Il Ponte», gennaio-febbraio 1997, 1-2;

E. Montale – V. Larbaud,

G. Ioli (a cura di), *Montale e Larbaud: lettere inedite 1926-1931*, in «Sigma», XX, 1995, 3;

E. Montale – A. Marchese,

*Le sono grato: lettere di Eugenio Montale e Angelo Marchese (1973-1979)*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2002;

- E. Montale – M. Montale,  
Z. Zuffetti (a cura di), *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, Ancora Editrice, Milano 2006;
- E. Montale – G. Natoli,  
S. Palumbo, *I «cocci di bottiglia» salvati da Montale*, in «Resine», 2001, 87-88;
- E. Montale – N. Pozza,  
N. Pozza, *Saranno idee d'arte e di poesia. Carteggi con Buzzati, Gadda, Montale e Parise*, a cura di P. Di Palmo, Neri Pozza, Vicenza 2006;
- E. Montale – L. Rodocanachi,  
G. Marcenaro (a cura di), *Dear Lucy: cinque lettere di Eugenio Montale*, Alpignano, Torino (s. d.);  
F. Merlanti (a cura di), *Lettere a Lucia Rodocanachi 1928-1965*, tesi di Dottorato di Ricerca “Analisi e interpretazione dei testi letterari italiani e romanzi”, con il coordinamento di F. Contorbia, Università degli studi di Genova, Facoltà di Lettere e filosofia;
- E. Montale – S. Solmi,  
G. Zampa (a cura di), *Cronologia*, in E. Montale, *Tutte le poesie*, cit.; *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., t. I; *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit.;
- E. Montale – M. L. Spaziani,  
M. L. Spaziani, *Un carteggio inedito di Montale*, in S. Campailla-C. F. Goffis (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale, Genova 25-28 novembre 1982, Le Monnier, Firenze 1985;
- E. Montale – I. Svevo,  
G. Zampa (a cura di), *Carteggio Svevo-Montale*, De Donato, Bari 1976;

## LESSICI, CONCORDANZE MONTALIANE

- BAGNASCO G.,  
*Glossario di dialettalismi in testi letterari liguri del '900*, in «Quaderni dell'Atlante lessicale toscano», 1986, 4;
- BARBUTO A.,  
*Le parole di Montale. Glossario del lessico poetico*, Bulzoni, Roma 1973;
- SAVOCA G.  
(a cura di), *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale. Concordanza, liste di frequenza, indici*, 2 tomi, Olschki, Firenze 1987;

## OPERE LETTERARIE SPARSE

BORGESE Giuseppe Antonio,

*Rubè*, Mondadori, Milano 1994;

FREUD Sigmund,

*Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, traduzione di S. Daniele ed E. Sagittario, in Id., *Opere 5. Il motto di spirito e altri scritti. 1905-1908*, Bollati Boringhieri, Torino 1972;

GADDA Carlo Emilio,

*Opere I. Romanzi e racconti* (a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti), Garzanti, Milano 1994;

MORAVIA Alberto,

*Gli indifferenti*, Bompiani, Milano, 2000;

*Opere I. Romanzi e racconti 1927/1940* (a cura di F. Serra), Bompiani, Milano, 2000;

PALAZZESCHI Aldo,

*Il codice di Perelà*, Mondadori, Milano, 2014;

*Il controdolore*, (a cura di L. De Maria), in Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo, Mondadori, Milano 1973;

*Tutte le novelle* (a cura di L. De Maria), Mondadori, Milano 1975;

*Tutti i romanzi* (a cura di G. Tellini), Mondadori, Milano 2004;

PIRANDELLO Luigi,

*Arte e Scienza* (a cura di W. Modes), Roma 1908, poi in *Opere di Luigi Pirandello*, ed. diretta da Giovanni Macchia, Saggi e interventi (a cura di F. Taviani), Mondadori, Milano 2006;

*L'Umore e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Giunti, Firenze 1994;

*Maschere nude*, Newton Compton Editori, Roma 1994;

*Novelle per un anno*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Mondadori, Milano 1985;

*Saggi e Interventi*, Mondadori, Milano 2006;

*Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973;

*Uno, nessuno e centomila*, Roma, Newton Compton Editori 2011;

SVEVO Italo,

*La coscienza di Zeno*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, ed. critica di N. Palmieri e F. Vittorini, Mondadori, Milano 2004;

*Racconti e scritti autobiografici*, a cura di C. Bertoni, Mondadori, Milano 2004;

TOZZI Federigo,

*Con gli occhi chiusi*, in *I romanzi*, a cura di G. Tozzi, Vallecchi, Firenze 1961.

*Opere*, a cura di M. Marchi, Mondadori, Milano 1987;

## SULLA LETTERATURA MODERNISTA

AA. VV.,

*Il comico nella letteratura italiana: teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Donzelli Roma 2005;

AA. VV.,

*Il modernismo in Italia*, in «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011;

AA. VV.,

*Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda e Palazzeschi* [Atti del colloquio malatestiano *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, Santarcangelo di Romagna, 28-29 maggio 2010];

AA. VV.,

*Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Liguori, Napoli 2012;

ALLEMANN Beda,

*Ironia e poesia*, Mursia, Milano 1971;

ANGELINI Franca,

«*Sei personaggi in cerca d'autore*» di Luigi Pirandello, in *Letteratura italiana. Le Opere, IV, Il Novecento. I. L'età della crisi*, ed. diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995;

ASOR ROSA Alberto,

*Letteratura italiana. Le Opere. IV. Il Novecento, II. La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino 1996;

AUERBACH Erich,

*Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], Einaudi Torino 1956;

AZÉRAD Hugo,

*L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner: le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernism*, Bern, Lang 2002;

BALDI Valentino,

*A cosa serve il modernismo italiano?* in «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011, pp.66-82;

*Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia 2010;

*Regime metaforico e rappresentazione caricaturale nella narrativa di Pirandello, Svevo, Tozzini e Gadda*, in «Allegoria», 73, gennaio-giugno 2016;

BARILLI Renato,

*La barriera del Naturalismo*, Mursia, Milano 1964;

*La linea Svevo-Pirandello*, Mursia, Milano 1972;

- BERARDINELLI Alfonso,  
*La poesia verso la prosa: controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994;
- BERGSON Henri,  
*Il riso, Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma – Bari 2001;
- BERTONI Federico,  
*L'angelo delle tenebre: Debenedetti modernista*, in «Ermeneutica letteraria», XIII, 2017;  
*Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007;
- BORSELLINO Nino,  
 Ritratto e immagini di Pirandello, Laterza, Roma 1991;
- CANGIANO Mimmo,  
*La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Quodlibet Studio, Macerata 2018;
- CAPONE Maurizio,  
*Riso, comico e tragico nel romanzo modernista italiano. Borgese, «Rubé» e il rifiuto del comico*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Società editrice Fiorentina, Firenze 2019;
- CASELLA Paola,  
 «L'umorismo» di Pirandello, *uno e due*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», gennaio-giugno 2003;
- CASTELLANA Riccardo,  
 (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Artemide, Roma 2009;  
*Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzetti*, Fabrizio Serra Editore, Roma-Pisa 2009;  
*Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915–1925)*, in «Italianistica», 1, gennaio-aprile 2010;
- CESARANI Remo,  
*Debenedetti e la modernità*, in *Il Novecento di Debenedetti*, Atti del Convegno, Roma, 1-3 dicembre 1988, a cura di R. Tordi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1991;
- CIANCI Giovanni,  
*Modernismo/modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre* (a cura di G. Cianci), Principato, Milano 1991;
- CIVITA Alfredo,  
*Teorie del comico*, Unicopli, Milano 1984;
- COMPAGNON Antoine,  
*I cinque paradossi della modernità*, il Mulino, Bologna 1995;

- COMPARINI Alberto,  
*Una proposta per il modernismo italiano. La mitologia esistenziale modernista*, in «Rassegna europea di Letteratura italiana», 41, 2013;
- CROCE Benedetto,  
*Breviario di estetica, in Breviario di estetica e Aesthetica in nuce* (a cura di G. Galasso), Adelphi, Milano 1990;  
*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (a cura di G. Galasso), Adelphi, Milano 1990;
- DEBENEDETTI Giacomo,  
*Il personaggio-uomo*, Garzanti, Milano 1988;  
*Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971;  
*Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1980;  
*Saggi*, Mondadori, Milano 1999;  
*Svevo e Schmitz*, in *Saggi critici. Seconda serie*, Il Saggiatore, Milano 1971;
- DELEUZE Gilles,  
*Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1986;
- DILLON WANKE Matilde – TELLINI Gino,  
 (a cura di), *Palazzeschi e i territori del comico. Atti del convegno di studi (Bergamo, 9-11 dicembre 2004)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2006;
- DI NUNZIO Novella,  
*Da Auerbach a Debenedetti: il modernismo come metodo*, in «Intersezioni», 1, aprile 2012;
- DIONISOTTI Carlo,  
*Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2009;
- DOMBROSKI Robert S.,  
*Pirandello e Freud: le dimensioni conoscitive dell'umorismo*, in P. D. Giovannelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palumbo, Palermo 1982;
- DONNARUMMA Raffaele,  
*Disarticolazioni e sopravvivenze: la trama nel romanzo modernista italiano*, in «Allegoria», 77, gennaio-giugno 2018;  
*Gadda Modernista*, ETS, Pisa 2006;  
*Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014;  
*Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi*, in «Atti del colloquio malatestiano Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione», Santarcangelo di Romagna;
- DONNAUMMA R. e GRAZZINI S. (a cura di),  
*La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Morlacchi Editore, Perugia 2016;

- EYSTEINSSON Astradur,  
*The Concept of Modernism*, Cornell University Press, New York 1990;
- FERRONI Giulio,  
*Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni 1974;  
*Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi Scuola Torino 1991;
- FIorentino Francesco,  
*Raccontare il medio: il personaggio ridicolo-patetico*, in F. Fiorentino e L. Carcereri (a cura di), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Bulzoni, Roma 1998;
- FREUD Sigmund,  
*Opere 5. 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1972;
- GENETTE Gérard,  
*Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1969;  
*Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976;
- GERVASI Paolo,  
*La forma dell'eresia. Giacomo Debenedetti 1922-1934: storia di un inizio*, ETS, 2012;
- GIRARD René,  
*Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 2002;
- GODIOLI Alberto,  
*Laughter from Realism to Modernism: Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi and Gadda*, Legenda, Oxford 2015;
- GUGLIELMI Guido,  
*Ironia e negazione*, Einaudi, Torino 1973;  
*La poesia italiana alla metà del Novecento*, «Moderna», III, 2, 2001;  
*La prosa italiana del Novecento. Umoreismo Metafisica Grottesco*, Einaudi, Torino 1986;  
*La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998;  
*L'invenzione della letteratura. Fra modernismo e avanguardia*, Liguori, Napoli 2001;
- GUGLIELMINETTI Marziano,  
*Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Editori Riuniti, Roma 1986;
- INVITTO Giovanni,  
*Su Croce, Bergson e Pirandello. A proposito della fenomenologia del comico*, in «Bollettino filosofico», 28, 2013;
- JAMESON Fredric,  
*Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Sansoni, Milano 2003;

- JAUSS Hans Robert,  
*Tradizione letteraria e coscienza contemporanea della modernità*, in *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di Pietro Cresto-Dina, Bollati Boringhieri, Torino 1999;  
*Italian Modernism. Italian culture between Decadentism and Avant-Garde*, a cura di Luca Somigli e Mario Moroni, University of Toronto Press, Toronto 2004;
- LAUSEBERH Heinrich,  
*Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 1969;
- LAVAGETTO Mario,  
*Freud la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985;
- LEVENSON Michael H.,  
*A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908–1922*, Cambridge University Press, New York 1986;
- LEVIN Harry,  
*What was Modernism?* in *Refractions Essays in Comparative Literature*, Oxford University Press, New York, 1966;
- LIPPS Theodor,  
*Komik und Humor*, Voss, Hamurg 1898;
- LUPERINI Romano,  
*Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, Pacini, Pisa 2015;  
*Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Carocci, Roma 2018;  
*Il Novecento*, Loescher, Torino 1981;  
*Il romanzo italiano del Novecento*, in *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, a cura dell'Associazione Italiana di Cultura Classica, ETS, Pisa 1987;  
*L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Liguori, Napoli 1990;  
*L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006;  
*La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005;  
*L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007;  
*Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011;  
*Pirandello*, Laterza, Roma- Bari 1999;  
*Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005;
- MANOTTA Marco,  
*Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1998;
- MARCHI Marco,  
*Per Palazzeschi*, Le Lettere, Firenze 2013;

- MAZZACURATI Giancarlo,  
*Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna 1987;  
*Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Einaudi, Torino 1998;
- MAZZONI Guido,  
*Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002;  
*Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005;  
*Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011;
- MENEGHELLI Donata,  
*Quanto è modernista il "modernismo italiano"? Letteratura mondiale, storia letteraria, periodizzazione, «Narrativa»*, 35/36, 2013-2014;
- MIZZAU Marina,  
*L'ironia: la contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano 1984;  
*Modernism*, a cura di Malcom Bradbury e James McFarlane, Harmondsworth, Middlesex, 1976;
- MORETTI Franco,  
*Il momento della verità. Una conferenza sulla tragedia moderna*, in *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987;  
*Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987;
- MOZEJKO Edward,  
*Tracing the Modernist Paradigm: Terminologies of Modernism*, in *Modernism*, a cura di Astradur Eysteinnsson e Vivian Liska, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2007;
- NUCIFORA Alessandra,  
*Note sul modernismo angloamericano*, in «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011;
- ORLANDO Francesco,  
*Due letture freudiane. Fedra e il Misanthropo*, Einaudi, Torino 1990;  
*Illuminismo e retorica*, Einaudi, Torino 1982;  
*Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992;
- PEDULLÀ Walter,  
*Le armi del comico. Narratori italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 2001;  
*Ricominciamo dal riso: «L'umorismo» di Pirandello e «Il controdolore» di Palazzeschi*, in «L'illuminista», giugno 2000;
- PELLINI Pierluigi,  
*In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004;  
*Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016;

PIETRANTONIO Vanessa,

*Debenedetti e il suo doppio. Una traversata con Marcel Proust*, Il Mulino, Bologna 2003;

SACCONI Antonio,

*Le riviste del Novecento*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e per problemi, vol. IV: Dall'unità alla fine del Novecento* (a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo), Bollati Boringhieri, Torino 1996;

SAVETTERI Cristina,

*Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo*, in «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011;

SOMIGLI Luca,

*Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria» 63, gennaio-giugno 2011;

*Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress*, in «Narrativa», 35/36, 2013-2014;

TORACCA Tiziano,

*Debenedetti, il romanzo moderno e il modernismo italiano*, in «Allegoria», 77, gennaio-giugno 2018;

TORTORA Massimiliano,

*Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Lupferini*, a cura di Pietro Cataldi, Palumbo, Palermo 2010;

*Il modernismo italiano*, Carocci, Roma 2018;

*La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011;

VAN DEN BOSSCHE Bart,

*Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Cesati, Firenze 2007;

## ABBREVIAZIONI

AF, *Auto da fé*: si veda *SMA*;

BU, *La bufera e altro*: si veda *OV*;

DI, *Diario del '71 e del '72*: si veda *OV*;

FC, *Fuori di casa*: si veda *PR*;

FD, *Farfalla di Dinard*: si veda *PR*;

OC, *Le Occasioni*: si veda *OV*;

OS, *Ossi di seppia*: si veda *OV*;

OV, *Opera in versi*: E. M., *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980;

PD, *Poesie disperse*: si veda *OV* e *TP*;

PN, *Prose narrative*: E. Montale, *Prose narrative*, a cura di N. Scaffai, Mondadori, Milano 2008;

QQ, *Quaderno di Quattro anni*: si veda OV;

SA, *Satura*: si veda OV;

SM, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, 2 tomi;

SMA, *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*: a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996.