

La prosa di Eugenio Montale

Generi, forme, contesti

a cura di Leonardo Bellomo e Giacomo Morbiato

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

Prima edizione 2022 Padova University Press

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

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

Progetto grafico e impaginazione: Padova University Press

ISBN 978-88-6938-280-2



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

La prosa di Eugenio Montale

Generi, forme, contesti

a cura di Leonardo Bellomo e Giacomo Morbiato

PADOVA UP

Indice

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

Tavola delle abbreviazioni

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

Prose e “prosa” nella *Bufera e altro*

Ida Campeggiani

Università di Pisa

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

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

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

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

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

² Solmi 1957 [1963], 284.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Ivi, 254.

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

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

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

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

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

¹⁰ Luperini 1984, 91 ss.

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

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

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

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

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

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

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

¹² OV, 956 (corsivo mio).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Grignani 1987, pp. 140-168.

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

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

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

¹⁹ Mengaldo 1972 [1996], 361.

²⁰ Blasucci 1998 [2002].

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

²² Mengaldo 1972 [1996], 378.

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

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

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

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

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

²³ Segre 1970 [2008], XIII.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

fumate di gabbiani, odor di sego

²⁹ Campeggiani-Scaffai 2019, 368.

³⁰ Mengaldo 1972 [1996], 365.

³¹ Grignani 1998, 131.

³² Grignani 2002, 100-11: 110

³³ Bozzola 2006, 77.

e di datteri, il mugghio del barcone,
 catene che s'allentano
 – ma le tue le ignoravo –,
 sulla scia
 salti di tonni, sonno, lunghe strida
 di sorci, oscene risa, anzi che tu
 apparissi al tuo schiavo... (vv. 7-13)

Altri casi notevoli si trovano nei *Madrigali privati*. Per le sequenze asindet-
 tiche valorizzerei il parallelo con le lettere alla Spaziani, dove si trovano elen-
 chi appassionati di emblemi sentimentali e di appellativi affettuosi. Del resto è
 Montale stesso a fornire una sponda al nostro discorso quando, nella lettera del
 21 gennaio 1953, scrive alla sua corrispondente le seguenti parole:

Ho mandato a De Libero, per un suo Almanacco, la poesia delle tre cassetine
 Soda Sabbia Sapone, che mi è ripiaciuta. Quando l'ho scritta? Tu devi avere, in
 apparente prosa, la prima stesura.³⁴

L'«apparente prosa» è appunto la lettera del 12 ottobre 1949:

SALE SODA SAPONE (quando potrò rivederli?), bosco dei noccioli, clover on
 the river side, Cervia trees, the girl in white and black, frightened like a pupil,
 the tandem promenade – what a dream, what a strange beginning of our life!³⁵

Dopo «croce cresima / incantesimo jattura voto vale / perdizione e salvezza»
 di *Se t'hanno assomigliato...* (vv. 23-25) e «rospo fiore erba scoglio» di *Hai dato
 il mio nome a un albero? Non è poco...* (v. 10), Montale ricorre di nuovo all'enu-
 merazione. Qui ripercorre il passato quasi “sfogliando” un album di fotografie,
 ossia passando in rassegna ogni possibile correlativo di Volpe, come per mimare
 la lunga ricerca della sua essenza sfuggente. Le sequenze elencative rispecchia-
 no appunto l'inchiesta del poeta, che ha coinciso con l'intera sua vita. La situa-
 zione è dunque analoga a quella di *Argyll Tour*: il racconto della premonizione
 dell'amore in un passato ancora ignaro, ripercorso ora alla luce dell'agnizione.

Ho continuato il mio giorno
 sempre spiando te, larva girino
 frangia di rampicante francelino
 gazzella zebù ocàpi

nuvola nera grandine
 prima della vendemmia, ho spigolato
 tra i filari inzuppati senza trovarti.
 Ho proseguito fino a tardi

³⁴ Grignani 1998, 134.

³⁵ Ibid.

senza sapere che tre cassettime

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

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

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

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

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

³⁸

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

³⁶ Ne dà conto Grignani 1998, 88 nota 29.

³⁷ Campeggiani-Scaffai 2019, 388.

³⁸ SM I, 669.

³⁹ Mengaldo 1970 [1996], 356.

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

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

Riferimenti bibliografici

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

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

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

a cura di Leonardo Bellomo e Giacomo Morbiato

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

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

PADOVA
UP

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

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

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

ISBN 978-88-6938-280-2



€ 18,00