



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

«Il temuto elzevirismo».
Analisi stilistica di Auto da fè di Eugenio
Montale

Relatore
Prof. Sergio Bozzola

Laureanda
Claudia Fantucchio
n° matr. 2015569 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

«Io tiro avanti alquanto spaventato, perché ormai non ho che il temuto elzevirismo come unica fonte di sussistenza. Scrivo gli articoli in due ore, senza fatica, ma quando resto a secco di idee (e mi succede spesso) mi sento addirittura perduto».

Lettera di Eugenio Montale a Gianfranco Contini dell'1/11/46

1. Introduzione	4
2. Testualità	8
2. 1. Generi letterari negli articoli di <i>Auto da fè</i>	8
2. 1. 1. Il saggio	9
2. 1. 2. Rapporti con la recensione	10
2. 1. 3. Altre fonti	22
2. 1. 4. Contaminazioni con altri generi	25
2. 2. I titoli	29
2. 2. 1. Caratteristiche morfosintattiche	30
2. 2. 2. Rapporto col testo	32
2. 3. Gli incipit	41
2. 3. 1. Incipit aneddotici	43
2. 3. 2. Incipit gnomici	48
2. 3. 3. Incipit che indicano l'occasione	50
2. 3. 4. Incipit tematici	51
2. 3. 5. Incipit spostati	54
2. 4. Altri fenomeni testuali	57
2. 4. 1. Estensione dell'indicatore di polifonia	57
2. 4. 2. I ritratti	61
2. 4. 3. Il passaggio all'esempio concreto	64
2. 4. 4. «L'uomo» + aggettivo o complemento di specificazione	70

3. Retorica	74
3. 1. Le figure di analogia	74
3. 1. 1. Figure di analogia di derivazione giornalistica e loro rivitalizzazione	74
3. 1. 2. Figure di analogia «creative»	78
3. 2. L'ironia	90
3. 2. 1. Ironia come polifonia	91
3. 2. 2. Ironia come implicatura	100
3. 3. Le figure di parola	111
3. 3. 1. <i>Stile e tradizione</i>	111
3. 3. 2. Gli altri scritti della <i>Parte prima</i>	113
3. 3. 3. La <i>Parte seconda</i> e i <i>Francobolli</i>	119
4. Lessico	128
4. 1. I prestiti dalle lingue straniere e classiche	129
4. 2. Alcuni casi marcati	141
4. 3. Intertestualità	145
Bibliografia	159
Edizioni di riferimento	162
Ringraziamenti	163

1. Introduzione

Gli anni di pubblicazione degli articoli raccolti in *Auto da fè* corrispondono a quelli del cambiamento più importante della poetica montaliana. Si tratta di ciò che l'autore stesso, descrivendo il proprio "unico libro" di versi, definì passaggio dal «recto» al «verso»¹; e che dai critici è di solito definito come approdo alla prosaicità². Sono note le motivazioni di questo cambiamento — dalla delusione storica del dopoguerra all'influenza della stessa scrittura giornalistica, praticata con assiduità in quegli anni³.

La raccolta è divisa in due «parti», cui si aggiunge una terza sezione intitolata *Francobolli*. La terza parte si distingue dalle altre, in accordo col titolo, per la scelta di testi più brevi; quelli che «erano chiamati, in redazione, verso gli anni Sessanta, "corsivi"» (Zampa 1995, XVI). A livello contenutistico e stilistico c'è però sostanziale continuità fra la *Parte seconda* e i *Francobolli*, in contrasto invece con la prima sezione. Non è un caso che il sottotitolo stesso della raccolta sia *Cronache in due tempi*, e che l'autore scriva in una notarella introduttiva:

Un *auto da fè* (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. [...]

L'autore, come si vede, sottolinea subito l'intervallo temporale che separa la prima sezione dalle altre due. In effetti, se si esclude il caso particolare di *Stile e tradizione* (7-

¹ «Ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il recto, ora do il verso» (Montale ed. Zampa, *Sulla poesia*, 606). Sulla difficoltà di comprensione della reale portata di *Auto da fè* da parte dei contemporanei, che non potevano conoscere gli sviluppi che avrebbe avuto in seguito la poesia di Montale: «Riletto oggi, nel quadro dell'opera di Montale, *Auto da fè* presenta un significato e un valore superiori a quelli, in prevalenza documentari, attribuiti al suo apparire. Prefigurando i modi e i contenuti della poesia annunciata in *Satura*, le prose della raccolta possono dirsi un'integrazione della seconda parte del *Canzoniere*, alimento e commento della poesia a infrarossi dello stesso [...]» (Zampa 1995, VI).

² Cfr. Mengaldo 2003b, 244.

³ Cfr. Vergani 1979, in Scaffai 2021, VIII, a proposito della *Farfalla*: «Il giornale mi ha obbligato a un linguaggio più digeribile, più immediato [...]. Questa prosa m'è venuta spontanea, facile, mentre la mia poesia spesso non è facile perché nasce da una grande concentrazione. Senza dubbio, il giornalismo mi ha molto aiutato a esprimermi con scioltezza, con disinvoltura».

11), articolo giovanile posto in apertura che presenta caratteristiche proprie, tutti gli articoli della *Parte prima* tranne due sono stati pubblicati fra il '44 e il '46. Invece, dei quarantuno articoli della *Parte seconda*, solo sei risalgono agli anni '40, nessuno precede il '46 e gli ultimi dieci sono tutti degli anni '60; i trentotto *Francobolli* sono stati tutti pubblicati fra il '61 e il '66. Quindi – anche se «il tempo cronologico non sempre coincide col tempo psicologico», e anche se, specie nel corpo della *Parte seconda*, testi dei tardi anni '40, degli anni '50 e dei primi '60 si alternano liberamente – si può seguire una progressione; e l'ultimo articolo della raccolta, *Arte e comunicazione* (343-44), è l'unico testo presente dell'ultimo anno rappresentato nella raccolta, appunto il '66⁴.

Gli articoli della prima sezione sono caratterizzati da lunghezza maggiore, più visibile ricerca formale e lessicale, uso di gran lunga minore dell'ironia, e spesso da temi più immediatamente legati all'attualità storica del fascismo e della guerra. Si pensi al complesso testo *Voci alte e fioche* (63-66), la cui metafora centrale sarà analizzata nel capitolo sulle figure di analogia; alla proposta di un modello positivo in *Un pittore in esilio* (26-31); alle critiche vibranti in *Una «Tragedia italiana»...* (37-41); in questi testi non si trova quasi nulla dello stile giornalistico più tipico di Montale, del Montale del «verso», che invece troverà piena realizzazione negli anni e nelle sezioni successive.

Montale giunge in sostanza a una prosa media, o meglio – si cercherà di dimostrare – di una prosa che tende alla *medietas* senza arrendersi ad essa. Gli articoli sulla società come quelli raccolti in *Auto da fé* sono però differenti da quelli, per esempio, di critica musicale: infatti in essi la mancanza di eccessi stilistici è stata vista come «umiltà» e rispetto del mestiere del giornalista⁵, e come espressione di quella «*decenza quotidiana*»

⁴ «Quale fosse l'idea di Debenedetti appare da quanto dichiarato sul “verso” della copertina del volume, uscito nell'estate del '66: rendere accessibili gli scritti del '45-6 e offrire una scelta di altri del ventennio successivo, in un periodo di assestamento, di mutamenti e di sconvolgimenti del Paese. L'invito del critico torinese giungeva in una fase di raccoglimento, di silenzio del poeta [...]» (Zampa 1995, v).

⁵ Cfr. Rossi 2007, 55: «Il viaggio fra i teatri d'opera [...] conserva il carattere sorvegliato della prosa montaliana: con un tono oscillante fra la conversazione salottiera, il giudizio del *connaissanceur*, un (finto) distacco ironico e, all'occorrenza, una punta acidula di snobismo. Mai però compaiono tracce di supponenza», bensì «la volontà di comunicare in modo limpido e lineare dalle colonne di un quotidiano, di svolgere con serietà e consapevolezza le mansioni di redattore ordinario, come recitava il suo foglio paga».

che era l'«alta lezione» di Sergio Fadin (Montale ed. Campeggiani-Scaffai, 151-155)⁶.

In *Auto da fé*, l'autore riproduce il clima di una conversazione colta; la quale, pur restando di solito chiara e leggibile, mantiene un tono ironico che crea un meccanismo di esclusione nei confronti del lettore meno colto e dei propri bersagli polemici. Lontani tanto dal «superiore dilettantismo» (*Stile e tradizione*, 10) della critica musicale, quanto da un argomentare che segua una logica stringente, gli articoli di *Auto da fé* hanno un andamento discorsivo: e dunque le figure retoriche sono presenti, ma non hanno, di solito, funzione di strutturazione del pensiero. Lo stesso uso di figure retoriche spesso si addensa in passi particolarmente sarcastici; o al contrario si stempera fino al gioco di parole, che rimane raffinato e sostenuto. Nello stesso movimento, questa scrittura costruisce il proprio lettore: che poi spesso coincide col pubblico del *Corriere della Sera*, borghese e tendenzialmente conservatore⁷.

Caratteristiche proprie, infine, come si diceva, ha il saggio che apre la raccolta, *Stile e tradizione*, pubblicato per la prima volta su *Il Baretto*, a. II, n.1, a Torino il 15 gennaio 1925: lunghi periodi fortemente ipotattici, uso di allusioni ed ellissi, tendenza all'enumerazione e a parallelismi che qui assumono proprio la funzione strutturante del

⁶ Cfr. Mengaldo 2003c, 216-7, che si interroga sul genere letterario dei testi raccolti in *Prime alla scala*: «Non sia tautologico dire che appartengono in tutto e per tutto al loro genere, deliberatamente. La prima impressione che esse lasciano è proprio quella dell'obbedienza volontaria a stretti criteri di professionalità, sia nel taglio dell'articolo che nella scrittura. Mai e poi mai l'autore ha l'aria di dirci: "eccomi qui, sono il grande Montale e adesso vi dico la mia", come gli avrebbe potuto consentire non solo la sua grandezza di intellettuale, ma una competenza musicale da fare invidia allo specialista in carica. Taglio, scaletta, dosaggio dei giudizi sulle varie componenti della musica e dello spettacolo sono sempre quelli che un lettore del "Corriere" poteva aspettarsi da una cronaca dalla Scala o da Spoleto o da Venezia, sia pure firmata Montale, senza svolazzi e arbitri soggettivistici. Siamo qui di fronte a un'ulteriore manifestazione del culto montaliano per la "decenza quotidiana". Neppure in questo campo, dunque, è riuscito al poeta di praticare l'aspirazione somma del suo snobismo, vale a dire ciò che lui stesso ha chiamato il "dilettantismo superiore", e quando per avventura lo sfiori nessuno ci casca. Vuol dire che qualcosa di più forte ha sempre impedito a Montale di dare corso sul terreno della cultura, né sarà io a dispiacermene, alle tendenze snobistiche che erano robuste nell'uomo, e non ne costituivano l'aspetto più attraente: non temo di chiamare questo qualcosa anche senso della responsabilità dell'intellettuale, anche se termine e atteggiamento sono oggi fuori corso»; e poi, dopo aver elencato una serie di autori che si sono comportati in maniera opposta: «in costoro il fatto che la letteratura sia il "secondo mestiere" può comportare un'iniziale senso di illegittimità che si compensa con un di più di "bella pagina"». In *Auto da fé* non si trova il gusto della bella pagina; ma è indubbio che si trovi dello snobismo. È comunque naturale che uno stesso autore abbia un atteggiamento diverso parlando della società che addentrandosi in un argomento specialistico, per quanto competente sia in quest'ambito.

⁷ Zampa parla di «collaborazione a un giornale considerato dagli intellettuali di sinistra organo del conservatorismo e della reazione» (Zampa 1995, XII).

ragionamento che mancherà nei testi della maturità⁸.

Nel presente lavoro si è scelto di concentrarsi sulla testualità e sulla retorica, reputando necessario individuare in esso alcuni caratteri fondanti degli articoli analizzati: da un lato il loro complesso rapporto con la loro prima destinazione giornalistica, dall'altro le figure che ne stabiliscono il tono generale anche prima che i dettagli; su tutte, l'ironia. L'ultimo capitolo è dedicato al lessico, con particolare attenzione ai forestierismi e all'intertestualità: si è dimostrato infatti che alcuni testi poetici dalla *Bufera* in poi nascono nel loro contenuto, e in alcuni elementi formali, proprio da questi articoli, frutti immediati di pratica di scrittura e riflessione quotidiana.

⁸ «La scrittura dell'articolo è tesa, con tentazioni, a volte, di solennità, quasi si cerchi un tono più di allocuzione che di saggio; forse voleva essere una sorta di proclama, come pure di autopresentazione, atto di fede di uno sconosciuto trentenne che esordiva con un difficile libro di versi. Il saggio, che per tagli apportati da Gobetti ha la lunghezza di un elzeviro, è un repertorio di motivi, idee, propositi, riflessioni ai quali Montale si attenne durante il ventennio fascista e nel dopoguerra, arricchendoli, variandoli, adeguandoli a nuove circostanze, senza transigere sui punti essenziali» (Zampa 1995, VII).

2. Testualità

2. 1. Generi letterari degli articoli di *Auto da fé*

È importante, nel cercare di comprendere il genere letterario degli scritti di *Auto da fé*, tenere presente la destinazione di questi articoli. I testi della «Parte seconda» e i *Francobolli* sono scritti in gran parte per il *Corriere della Sera*; alcuni per il *Corriere d'Informazione*, uno per *Il Mondo*⁹. Nel caso della «Parte prima», la situazione è più variegata, dato che non era ancora iniziata la lunga collaborazione¹⁰ fra l'autore e *Il Corriere della Sera*: troviamo soprattutto *Il Mondo*, *Il Baretto* (primo testo), *La Nazione del Popolo*, una conferenza e infine un articolo la cui origine non è stata rintracciata dal curatore.

Non si deve pensare che ci fosse, in origine, una separazione rigida fra le prose giornalistiche e quelle narrative. I racconti contenuti in *Farfalla di Dinard*, per esempio, con un'unica eccezione, erano tutti in origine destinati al *Corriere della Sera* o al *Corriere d'Informazione*.

Prova ulteriore di questa origine comune è il caso di *Solitudine* (73-75), che doveva originariamente essere parte di *Farfalla di Dinard*¹¹ – e che in effetti, come vedremo, presenta caratteristiche uniche in *Auto da fé*. Ma, malgrado la peculiarità di questo caso, vedremo ora come fra un testo come *Solitudine* e altri che non hanno nulla di narrativo si trovano una grande varietà di casi intermedi, in cui le funzioni narrativa e argomentativa prendono spazi e conformazioni differenti.

⁹ Si noti comunque che gli scritti di Montale sul *Mondo* saranno raccolti nell'81 nella raccolta *I miei scritti sul «Mondo»* (Montale ed. Spadolini).

¹⁰ «[...] Montale lavorò per più di vent'anni al “Corriere della Sera”» (Assante 2018, 10), «più precisamente al “Corriere d'Informazione”, edizione pomeridiana e al “Nuovo Corriere della Sera” che solo dal 10 maggio 1959 ritornerà a chiamarsi semplicemente “Corriere della Sera”. Montale si congedò dall'impiego nel 1973». (*ibidem*, n. 5).

¹¹ «Dalle lettere editoriali, in particolare da quella di Marco Forti ad Alceste Nomellini del 23 settembre 1968, risulta che Montale avrebbe voluto collocare alla fine della prima sezione del libro [*Farfalla di Dinard*] una parte di *Il bello viene dopo* (con altro titolo) e, alla fine della seconda, *Solitudine* (una prosa scritta in forma di lettera a una destinataria che porta il nome di Clizia, come la figura evocata in *La primavera hitleriana*). La successiva rinuncia a quest'inserimento è giustificata dall'inclusione di quella

2. 1. 1. *Il saggio*

Improntati innanzitutto alla critica della società, gli articoli di *Auto da fé* nascono spesso da occasioni concrete; talvolta semplici aneddoti o fatti della vita, spesso opere dell'ingegno. In quest'ultimo caso, come vedremo, il confine fra saggio breve e divagante e semplice recensione è sottile; ma non viene quasi mai varcato fino in fondo, in quanto l'oggetto vero e proprio rimane la società, o la contemporaneità. Anche nel caso in cui si criticano correnti letterarie, artistiche o musicali, la critica è raramente diretta a individui, e quasi sempre il suo oggetto è visto, più che in sé stesso, come segno dei tempi. In ogni caso, gli articoli raccolti in *Auto da fé* si inseriscono senz'altro nella tradizione del saggio; naturalmente, quest'incasellamento moltiplica gli interrogativi più che rispondere a essi, visto quanto problematica è la definizione di saggio di per sé.

All'autore di saggi è stato attribuito «il punto di vista rigorosamente soggettivo, l'onesta sincerità, l'occasionalità e la singolarità concreta, il diletterismo antispecialistico che permette una flessibile aderenza all'oggetto e all'esperienza vissuta, l'acume intellettuale e dialettico che esclude lo spirito sistematico e la costruzione di teorie [...]» (Berardinelli 2002, 20)¹²; la tradizione del saggio è stata individuata come quella che discende da Montaigne e da Kierkegaard (*ibidem*, 19); da tutti questi tentativi di restringere il campo deriva spesso ulteriore incertezza.

Certo gli articoli di *Auto da fé* non si avvicinano mai al genere dello studio scientifico; anche solo per la libertà con la quale l'autore si esprime sugli argomenti più vari. È questa la valorizzazione del diletterismo tipica del «secondo mestiere» — titolo, questo, del Meridiano che raccoglie le prose giornalistiche montaliane, e che è tratto proprio da uno degli articoli presenti in *Auto da fé*:

prosa in *Auto da fé*» (Scaffai 2021, xv).

¹² Il testo di Berardinelli (*La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*), riassume e rielabora le riflessioni sul genere del saggio e ne traccia una storia. Per una riflessione, anche in parte critica, su questo testo, cfr. Cortellessa 2008 30-36. A proposito della saggistica specificamente letteraria, cfr. Zinato 2010.

La verità è che anch'essi, in quanto poeti, hanno un secondo mestiere: quello dell'uomo di penna. Scrittori notissimi, magari insigniti dal premio Nobel, vivono della loro penna, non della loro arte. Le eccezioni non mancano, ma sono rare, e anche queste sono illusorie. Quando vediamo negli scaffali le «opere complete» di un autore famoso, noi distinguiamo a colpo d'occhio le poche che appartengono alla sua arte dalle molte che sono di pertinenza del suo secondo mestiere: quello del produttore di parole stampate (*Il secondo mestiere*, 114).

È quasi ironia della sorte che in questo articolo del '59 Montale abbia descritto così precisamente quello che vede oggi chi guardi le sue stesse «opere complete»; incluso il dettaglio del premio Nobel¹³. Ma la severa definizione montaliana che distingue le opere della «penna» dalle opere d'arte non è da seguire pedissequamente. Proprio l'analisi stilistica di questi saggi porta in evidenza le loro proprietà specificamente letterarie e la loro elaborazione formale.

Sono possibili e frequentate, come vedremo, le contaminazioni con la narrativa e col genere epistolare; scelta niente affatto incompatibile con il genere del saggio, che lo stesso Berardinelli ha definito «il più mutevole e inafferrabile dei generi» (*ibidem*, 17).

La distinzione che si può tentare di fare, analizzando la dinamica fra gli articoli e le occasioni da cui sono nati, è quella fra gli articoli che si avvicinano a essere delle recensioni vere e proprie, e quelli in cui invece la componente argomentativa non si concentra su un oggetto letterario specifico. Fra queste due categorie non esiste una scissione netta, bensì vari casi intermedi.

2. 1. 2. *Rapporti con la recensione*

Come si è detto, numerosi fra gli articoli contenuti in *Auto da fè* presentano qualche caratteristica del genere della recensione. Lo stesso Giorgio Zampa, nelle note a fondo volume, a volte indica «Recensione a:» prima di riportare la citazione bibliografica; ma in verità, come spiegato sopra, difficile fare una distinzione netta, perché fra gli articoli che non citano minimamente altre opere e le vere e proprie recensioni si può individuare

¹³ Ironia della sorte notata anche da altri: Cortellessa 2008, 13.

un gradiente di stadi differenti.

Al secondo estremo, per esempio, si può ascrivere uno dei testi della parte prima, *Una «Tragedia italiana»...* (37-41), che si presenta come una recensione, peraltro assai negativa, di *Qui non riposano* di Indro Montanelli, come indica anche Zampa in nota. Il titolo stesso dell'articolo riprende quello dell'edizione tedesca dello stesso (*Eine Itelienische Tragödie*); questa scelta, insieme alle virgolette caporali che includono solo sostantivo e aggettivo e all'aggiunta dei puntini di sospensione, sottolinea sin dal titolo la volontà di Montale di distanziarsi dall'opera che critica. La prima pagina è dedicata al racconto della trama; ma già da questa sinossi il punto di vista di Montale è chiaro:

[...] e finge che in un paese della Val d'Ossola, sul cadavere di tre uomini fucilati da non si sa chi, se dai tedeschi o dai neofascisti o dai partigiani, si siano trovati tre testamenti autobiografici; e che un prete dopo aver letto tali documenti abbia fatto seppellire le tre vittime con quest'epitaffio mezzo cristiano e mezzo salomonico: «Qui riposano – vittime di folli passioni – Edoardo Candura – Antonio Bianchi – Folco Ferrasco – colpevoli dinanzi agli uomini – innocenti dinanzi a Dio». Forniti di questa chiave, e altresì di quella che ci è offerta dalla dedica del libro ai nostri morti in guerra, d'ogni genere e parte, compresi coloro che morirono nelle prigioni, senza dimenticare quelli che sono *morti in cantina* (e perché no?), vediamo di che gente si tratta e di quale innocenza si può parlare. Il caso di Edoardo Candura è curioso. [...]

Definire un epitaffio «mezzo cristiano e mezzo salomonico» è chiaramente ironia; naturalmente «salomonico» è usato nel suo senso antonomastico, nonché negativo: è chiaro, si conosca o meno Montale, che chi scrive non vede positivamente una giustizia salomonica fra fascisti e antifascisti. Ciò è esplicitato nel tono chiaramente spregiativo che emerge qualche riga dopo: «vediamo di che gente si tratta e di quale innocenza si può parlare». Subito dopo, nello stesso capoverso, l'autore definisce «curioso» – ma anche qui il sarcasmo è ben visibile – il caso di uno dei tre personaggi; e da lì procede a descrivere rapidamente le sue vicissitudini e quelle degli altri due. Nel commentare la vicenda dei primi due, Montale li definisce «figure farsesche che poco si comprende come oggi, dopo tanta bufera, il Montanelli abbia avuto l'animo di mettere al mondo». L'articolo è del 20 ottobre 1945: per il lettore del tempo, a meno che non avesse avuto

modo di leggere *Finisterre*, la pregnanza della scelta del termine «bufera»¹⁴ per Montale non era chiara quanto per noi¹⁵. Il terzo personaggio, particolarmente disprezzato, apre la via alla critica aperta. Una critica principalmente storica e politica, ma che non esclude aspetti letterari:

[...] Antonio Bianchi è un personaggio che ha molti titoli per esser considerato possibile e rappresentativo della sua generazione. Perché nel libro non giunge a diventarlo e resta una figura campata a mezz'aria? Non solo, come s'è detto, per l'intervento di Indro e per la sovrapposizione dei due personaggi, ma anche per la mancanza di un suo vero dramma, di un profondo conflitto nell'animo suo.

Il problema principale rimane la facile identificazione di Bianchi con Montanelli stesso: Bianchi è «un tipo che somiglia come due gocce d'acqua a uno stretto parente dell'autore»; «è stato [...] un tepido giornalista fascista, un tardivo antifascista senza i titoli di anzianità desiderabili». Con la differenza che Bianchi è morto («se veramente Indro-Antonio – colpevole o no – avesse lasciato le spoglie in Val d'Ossola mentre cercava di far ritorno in patria, la sua sorte sarebbe stata veramente lamentevole e degna di racconto»), Montanelli no: e Montanelli vive «in un'ora in cui parecchi fascisti della sua leva, camerati della tragica generazione, si lagnano apertamente di non essere stati ammessi a *posti direttivi* nel partito, per esempio, socialista». Dopo aver criticato vari altri punti del romanzo, Montale conclude:

[...] diciamo francamente che il suo caso personale non si presta ad amplificazioni così disastrose e non coglie affatto il senso di una intera generazione: in casi come questo le eccezioni valgono meno della regola. Dopo di che saremo disposti ad ammettere che il racconto di Montanelli ha parti assai brillanti, si legge con interesse e può insegnare qualcosa e far riflettere; ma la tragedia di una generazione lasciamola stare, per carità di patria: nelle pagine furbe e smalziate di questo romanzetto essa non riesce a mostrar neppure il volto.

¹⁴ Si può trovare un ennesimo uso di questa metafora anche, con riferimento a un contesto differente, in *Fuori di casa*: «Ma qui poi la Spagna è presente in tutto: nella cucina, nelle donne, nel vino [...]; nella natura vulcanica di una popolazione che dovette passare ore di ebbrezza e di terrore durante *gli anni di bufera* in cui furono riconosciute le sue autonomie locali [...]» (Montale 2007, 246; corsivo mio). Questo prova quanto questa metafora fosse presente nell'immaginario di Montale anche al di fuori dell'invenzione poetica.

¹⁵ Non è insolito per Montale in generale, e per il Montale di *Auto da fé* in particolare, accennare riferimenti che difficilmente possono essere colti dal destinatario contemporaneo. Si veda, a questo

In definitiva, la natura di recensione letteraria di questo testo non esclude la nascita di una riflessione di più ampia portata: in questo caso, di riflessione storico-politica sui temi tipici della «Parte prima». Tutti gli articoli di *Auto da fè*, anche quando sono di fatto delle recensioni, hanno un'apertura di questo genere; e invece non tutti gli articoli del Montale prosatore: di giudizi esclusivamente letterari è pieno *Sulla poesia*, di recensioni musicali *Prime alla Scala*, eccetera. Queste osservazioni ci dicono poco delle tendenze di Montale come prosatore, e molto del criterio operato nella scelta degli articoli da includere in questa raccolta, che aspirano a creare un quadro centrifugo ma unitario.

Sempre nella «Parte prima» è presente almeno un'altra recensione, stavolta analisi di un esempio virtuoso: *Un pittore in esilio* (26-31), recensione, come segnala anche Zampa, a *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi. È un testo del 2 febbraio 1946, quindi solo di poco successivo al sopradescritto. La recensione si apre col racconto della vita dell'autore e, poi, col tentativo di collocare l'opera nel panorama letterario, Montale associa l'opera di Levi più a opere di stranieri che hanno viaggiato in Italia (cita Samuel Butler e Norman Douglas) che a quelle di altri italiani. Il titolo del libro e il nome dell'autore appaiono dopo quasi due pagine, insieme – come sempre – all'indicazione della data e della casa editrice.

Nella recensione l'attività di Levi scrittore è sempre messa in rapporto con la sua attività di pittore: Levi è definito «in parte già svuotato d'ogni interesse più urgente per aver espresso nelle sue tele tanta parte del carattere fisico di un paese dove Cristo non è ancora giunto». Non a caso, nel titolo l'elemento dell'esilio si unisce alla qualifica di pittore, non a quella di autore. Un giudizio a tutto tondo precede qualsiasi elemento di trama:

[...] Carlo Levi ha potuto dar forma al suo tema in condizioni di spirito eccezionalmente propizie e ha scritto il libro d'occasione ch'egli portava in sé senza forse saperlo, il libro tutto prosa (e non di *ritorno* alla prosa) che una lunga immersione nell'argomento richiedeva. Il suo è un diario, anzi il resoconto lento e veramente stagionale di una *saison en enfer*, ma non di un inferno psicologico e letterario. In quell'arso

cuore della Lucania, dove anche i «galantuomini» muoiono d'inanizione e dove la civiltà dei signori che se ne stanno a Napoli e a Roma è ancora insospettata, tra quelle crete e quelle pietre dove le guerre del brigantaggio finite da settant'anni sono tuttavia popolari, Levi ha incontrato l'inferno di una umanità irredimibile, insospettata che vive fuori dal tempo o almeno tutta al di fuori del nostro tempo.

Ci sono considerazioni sull'ispirazione dell'autore («in condizioni di spirito eccezionalmente propizie», peraltro messe in rapporto esplicito con la prigionia; «il libro [...] ch'egli portava in sé senza forse saperlo»; il riferimento a «una lunga immersione nell'argomento»); affermazioni che lo collocano polemicamente in opposizione all'orizzonte culturale dominante – «il libro tutto prosa (e non di *ritorno* alla prosa)»; «di una *saison en enfer*, ma non di un inferno psicologico e letterario» –; un tentativo di definirne il genere («Il suo è un diario, anzi il resoconto lento e veramente stagionale [...]»); una serie di indicazioni tematiche.

Segue una pagina di descrizione della trama, di alcuni personaggi, del paese stesso; Montale poi passa agevolmente ancora al commento:

Per un attimo sospettiamo di andare incontro alla creazione di un mondo di maniera, alla fittizia identificazione di un personaggio immaginario con una natura animistica, preistorica, in cui viva stratificata la buia civiltà del Montone e dei sacrifici cannibalici; temiamo che si giunga anche qui alla divinizzazione dell'albero, del secolare rovere, come nel *Dio sconosciuto* di Steinbeck [...]. Ma la mano di Levi è stata ferma e il pericolo dell'amplificazione letteraria non è entrato, o solo di sfuggita, nella sua testimonianza.

L'autore sta qui descrivendo la propria esperienza di lettore, e con la prima persona plurale accompagna di lettore dell'articolo in una virtuale lettura dell'opera di Levi. Con quest'espedito Montale può descrivere i rischi di banalizzazione che corre chi racconta un'esperienza come quella di Levi e il modo in cui egli li ha evitati: dunque, a maggior ragione, la sua abilità di narratore.

Dopo qualche ulteriore commento, segue un'affermazione («Levi mette a dura prova il critico che voglia procedere per citazioni») che è insieme un'osservazione sullo stile di Levi e sul lavoro del recensore; a essa in effetti segue, più esplicitamente: «[...] questa prosa che non reagisce – una volta tanto! – al dannunzianesimo perché lo

ignora». Montale cita un paio di frasi, ma è quasi una preterizione, perché lui stesso ne afferma subito dopo la scarsa rappresentatività. Verso la fine dell'articolo, poi, descrive l'exkursus che conclude il testo di Levi; e qui in alcuni punti Montale fa delle considerazioni di argomento politico:

[...] Carlo Levi inserisce qui la sua teoria dell'*altra* civiltà, della civiltà contadina che il nostro paese contiene e con la quale non sarà possibile vera intesa e vera pace fino a che il mostruoso accentramento statale, che nessuna «destra» o «sinistra» oggi seriamente rifiuta, non abbia fatto luogo a ordinamenti di larga autonomia, non solo regionale ma anche comunale.

Si torna poi sulla letteratura:

Sarebbe fuor di luogo esaminare quanto di utopistico e quanto di realizzabile sia in tali idee, del resto assai dibattute in questi anni. A noi importa solo rilevare che il libro le sopporta senza soffrire, anzi le chiede come un necessario chiarimento: segno di una totale identificazione nella sua materia da parte di chi poté sembrare un giorno un brillante espatriato, irrimediabilmente lontano dalle sue radici...

Rispetto alla recensione del libro di Montanelli le proporzioni sono differenti, ma gli ingredienti sono gli stessi. Anche altre recensioni della «Parte prima» hanno caratteristiche simili: *Cronache di una disfatta* (22-5, recensisce *Marcia su Roma e dintorni* di Emilio Lussu); *L'Italia rinunzia?* (32-6, l'omonimo libro di Corrado Alvaro); *Sicilia* (42-5, *Cos'è questa Sicilia* di Sebastiano Aglianò).

Nelle recensioni della seconda e terza parte del libro, ancora più che in quelle della prima, il testo è per Montale soprattutto uno spunto per ulteriori riflessioni, o per una risposta più che per una valutazione. Fra gli articoli segnalati come recensioni da Zampa troviamo *L'arte spettacolare* (91-5, recensione di *Cinema arte figurativa* di Carlo Ludovico Ragghianti); *Odradek* (109-13, a *Eclissi dell'intellettuale* di Elémire Zolla); *Opere aperte* (185-9, a *Opera aperta* di Umberto Eco), *L'arte per tutti* (200-3, a *Progettare per sopravvivere* di Richard Neutra). *L'arte spettacolare* riassume le idee di Ragghianti, sembra, solo per confutarle:

Fin qui il pensiero del Raghianti è rigorosamente logico; potrete accettarlo e respingerlo, ma non accusarlo d'incoerenza. Un dubbio s'insinua però nel lettore quando il critico distingue, o sembra distinguere, fra teatro poetico e teatro spettacolare.

Le frasi citate si trovano all'incirca dopo il primo quarto dell'articolo: il resto sarà una discussione molto precisa delle idee di Raghianti con le quali Montale non concorda, cosa che si discosta dal comune svolgimento del genere recensione. Lo stesso avviene in *Opere aperte*, con lo stesso attacco dell'obiezione in «Fin qui»:

Fin qui mi trovo d'accordo con Eco: molte opere aperte si giustificano nel quadro della cultura d'oggi. Non mi arrischerei però a dire che a certi contenuti debbano necessariamente corrispondere particolari forme tecniche.

Nel caso di *Odradek* il distanziarsi dalla mera valutazione del testo-occasione è ancora più netto ed è esplicitato: verso l'inizio Montale dà una breve valutazione positiva de libro e afferma che non riassumerà i contenuti, bensì ne porterà avanti i ragionamenti:

[...] ha scritto un libro intero un giovane scrittore di saggi morali, Elémire Zolla (*Eclissi dell'intellettuale*, Bompiani) che è quanto di meglio, su questo argomento, si sia avuto finora in Italia. I suoi argomenti sono molti, occupano duecentocinquanta pagine e sono sostenuti da una solida e rara erudizione. Non gli faremo il torto di riassumerli in poche righe e ci proveremo invece a seguirlo in qualche breve suggerimento.

Il livello di libertà della riflessione, largamente svincolata dall'opera di partenza, è testimoniato dalla presenza di citazioni di una certa ampiezza da altri testi, in particolare dai racconti di Kafka. Proprio un nome di invenzione kafkiana, *Odradek*, diventa addirittura il titolo dell'articolo. Qualcosa di ancora diverso avviene in *L'arte per tutti*, nel quale l'opera oggetto della «recensione» è nominata solo nella seconda metà dell'articolo. Peraltro Montale afferma di non aver dato «che una scorsa al libro» e di non avere «le competenze per discuterne i motivi fondamentali»; cita poi alcuni brani, e fa delle obiezioni.

Caso a parte quello delle *Variazioni*, che sono in media più lunghe degli altri articoli

e, com'è naturale, toccano argomenti diversi, con passaggi spesso non spiegati o analogici. Nonostante ciò, tre di esse sono identificate da Zampa come recensioni: la II (147-51) a *L'aleph* di Jorge Luis Borges, la III (152-6) a *Ritratto d'ignoto* di Nathalie Sarraute, la IV (157-61) a *Lolita* di Vladimir Nabokov.

Si fa fatica a comprendere queste definizioni. La II *Variazione* è divisa in tre parti: la prima è autobiografica; la seconda recensisce *L'aleph*; ma la terza recensisce *Uno di New York* di Enrico Emanuelli; e non si vede perché la seconda recensione debba essere considerata primaria rispetto alla terza. La III include, fra il resto, una digressione su *Gli intellettuali* di Stephen Spender, nonché un paragrafo su *Signorina Rosina* di Pizzuto che ha chiari caratteri di recensione:

[...] non siamo sicuri che alla lunga e faticosa elaborazione di costringere in otri nuovi buon vino vecchio abbia corrisposto un risultato – per il lettore – molto soddisfacente. Pure *Signorina Rosina* (nome di almeno due donne e di un piroscrafo) è un libro che merita di esser letto e raccomandato, tanto acuto è lo sguardo del Pizzuto, ricca la sua esperienza di scrittore, penetrante il suo umorismo.

I due testi sono anche esplicitamente confrontati, nel contesto della recensione a Pizzuto: «Più scopertamente della Sarraute egli muove però dal vecchio romanzo naturalistico-psicologico, da lui frantumato [...]».

Nella IV, invece, non sono presenti altri libri; ma le pagine precedenti la recensione di *Lolita* sono riflessioni sul rapporto dell'uomo con la realtà, e sui rapporti fra queste idee e la letteratura:

[...] l'uomo d'oggi potrà anche convincersi che la vita individuale è un'illusione e che il mondo esteriore non è che una lanterna magica ch'egli proietta a se stesso; ma ciò non gli impedirà di recarsi alla cassa il 27 del mese, a riscuotere lo stipendio. Quando sento dire che l'arte del passato era fondata su convincimenti che oggi sono crollati, e che oggi la sola ispirazione dell'artista non può essere che un vuoto pneumatico mi chiedo se, in questa suggestiva frase, ci sia qualcosa di vero.

Applicata alla letteratura, quest'osservazione porta alla critica dell'*école du regard* e, poi, come al solito, dell'arte e della musica contemporanee. *Lolita* è citato solo nella parte finale dell'articolo, e diviene quasi un esempio:

Torniamo al mondo dei libri. Non si può dire che nei romanzi dell'ultra-oggettivismo descrittivo la figura dell'autore sia scomparsa: essa è presente in modo quasi esibizionistico. Esistono invece libri d'oggi, di ben diversa tendenza, folti di personaggi studiati a fondo, romanzi nei quali l'autore si tiene accuratamente nascosto, lascia parlare i fatti senza prenderne alcuna responsabilità. Il metodo è quello di adottare una tecnica cinematografica, fondata sulle sequenze e sul montaggio. È il caso di *Lolita*, romanzo che è stato esaltato o vilipeso, a mio parere senza molta obiettività.

È un libro *Lolita*? Se a un libro si richiede un linguaggio personale e un giudizio, sia pure implicito, sui fatti narrati, questo non è un libro: è il canovaccio di una straordinaria pellicola che poi, per ovvie ragioni di prudenza, non vedremo [...]

Fra i *Francobolli*, infine, il panorama non è troppo dissimile. Ci sono casi nei quali, come spesso nella «Parte seconda», il libro è combattuto nelle sue proposizioni filosofiche: per esempio *Il superamento dell'arte* (261-2) recensione a *Il superamento dell'«arte»* di Alexander Dorner, breve testo nel quale Montale espone le idee di Dorner come se fossero sue, salvo poi distanziarsene:

Idee di questo genere, ed altre che vi risparmio, sono contenute nel breve volume di Alexander Dorner *Il superamento dell'«arte»* pubblicato dalla casa editrice Adelphi. Il Dorner [...] ha posto il suo libro sotto la protezione del Dewey e dell'intera filosofia pragmatista [...]. Ch'egli fosse però una testa forte non può affermarsi in nessun modo.

Segue una confutazione ben più breve dell'esposizione, liquidata in un solo capoverso proprio perché considerata facile. L'ultimo capoverso amplia poi la portata della critica a un più grande fenomeno culturale: «Eppure libri come questo sono e saranno anche domani presi sul serio nel sottobosco culturale in cui viviamo».

A volte la mera funzione di spunto del libro citato è esplicitata, come nel caso dell'incipit di *Uomini oggettuali* (283):

L'apparizione in veste italiana degli scritti teorici e critici di Alain Robbe-Grillet (*Il nouveau roman*, Sugar) mi consente di tornare, contro voglia, su un argomento che mi ero proposto di abbandonare. Mi ha spinto, anzi sollecitato l'intelligente prefazione che Luciano De Maria ha dato a questi scritti.

A volte il testo riassume abbastanza fedelmente un saggio, ma riserva l'ultimo

capoverso alle obiezioni di Montale: «E fingiamo che così sia: l'opera si fa, non si pensa, perché il fare è anche pensiero. Ma perché farla con le note musicali (o con le parole o col pennello) se il vasto campo dell'acustica e del mondo colorato o dei gesti-pensieri naturale consente l'uso di materiali ben più suggestivi? [...]» (*L'arte razionale*, 296). Altre volte le recensioni sono precedute da una premessa molto lunga non strettamente collegata con l'opera in questione: per esempio, nel caso de *I forti e i deboli* (287-8, recensione a *Frontiere infernali della poesia* di José Bergamín) il preambolo è lungo almeno quanto la recensione vera e propria¹⁶.

Analizzando i testi non esplicitamente etichettati come recensioni da Zampa spesso si trovano situazioni non troppo diverse. *Soltanto inventariare* (340-2) istituisce con *Prima della poesia* di Enzo Siciliano un rapporto simile a quelli descritti nei saggi sopracitati:

Personalmente concordo con la maggior parte delle diagnosi e dei giudizi del Siciliano. Quando ci

¹⁶ Un caso più complesso: «*Agganciare*» il lettore (276-7) è identificato da Zampa come recensione a *L'uomo è antiquato* di Günter Anders; cui in effetti una buona porzione del breve testo è dedicata. L'incipit però farebbe pensare altrimenti: «In un centro culturale milanese si è svolta ieri una discussione su questo «vitalissimo problema»: “Come avvincere il lettore e lo spettatore”. Avvincere, si badi, non convincere. Erano invitati, e non so se fossero tutti presenti, psicologi, pedagoghi, un fisiologo, un cibernetico, un rettore universitario, il direttore del Piccolo Teatro, un ecclesiastico, un esperto di pubblicità, il direttore della scuola di giornalismo e dei mezzi audiovisivi dell'Università Cattolica, un giornalista ed altri personaggi. Non so come si sia svolto questo colloquio a molte voci, ma suppongo che tutti o quasi tutti gli oratori abbiano rilevato l'enorme importanza che ha oggi l'arte di darla a bere al pubblico». Si potrebbe identificare, da queste prime righe, lo spunto dell'articolo nel convegno — per quanto oggetto di ironia. Nel corso dell'articolo, sembra comunque che dei due spunti quello originario sia piuttosto il libro di Anders; ma, vista anche la brevità del testo, complessivamente i due riferimenti convivono. Peraltro non sarebbe l'unico articolo di *Auto da fé* basato su un convegno, e neppure l'unico basato su un convegno al quale Montale non è stato presente. È questo il caso di *Arte e comunicazione* (343-4). «Recentemente, a Verucchio, si sono riuniti artisti, critici e studiosi di arte per discutere il tema “arte e comunicazione”. La rivista “Segnacolo” che ne dà notizia così riassume il pensiero di uno degli intervenuti: “Scontata la morte di un certo tipo d'arte che si avvale di una sollecitazione motivazionale dello spettatore, [...]”». In questo caso c'è almeno il riferimento a una fonte che si vuole un po' precisa; altrove, invece, l'autore non si fa scrupoli di criticare un convegno solo per il suo tema e la sua composizione: «Perché il pubblico italiano non vuol saperne delle commedie italiane? È stato questo il tema di un convegno al quale non ho assistito. Vi hanno partecipato uomini di teatro, cioè i soli che per ovvie ragioni non possono dire la verità. E la verità è che il pubblico, accusato di indifferenza, materialismo, snobismo, edonismo ecc. è molto meglio informato dei teatranti e sa che, tolte rarissime eccezioni, le nostre commedie sono brutte» (*La gente capisce*, 312). In questo caso, del convegno è messa in dubbio l'utilità sin dalle prime righe: sia perché gli stessi partecipanti sono ritenuti inadatti a rispondere sinceramente alla domanda sulla quale il convegno si basa, sia perché «la verità» è considerata dall'autore ovvia e immediatamente enunciabile, nello stesso capoverso, nella sua brutalità («le nostre commedie sono brutte»).

dice che la quasi totalità degli artisti degli «anni Sessanta» ci offre inventari e non espressioni; quando mostra di non lasciarsi irretire dal furioso irrazionalismo di tanta arte d'oggi; quando rileva il carattere aprioristico e precettistico di molti giovani critici, mi sarebbe impossibile negargli il mio consenso (per quello che può valere). Se però mi è lecito dargli un consiglio, vorrei ch'egli non abusasse dell'uso della lente d'ingrandimento. Mi chiedo se fra dieci anni i problemi sollevati dalle riviste «Officina» e «il Verri» saranno ancora comprensibili [...]

Il movimento è lo stesso: dopo aver riassunto le idee del saggio in questione, concorda con una parte di esse ma pone delle obiezioni. Talvolta, senza arrivare a commentare estensivamente, Montale approfitta di un articolo su temi affini per rispondere a una critica:

Quanto all'irruzione del così detto decadentismo nel nostro Paese vorrei dire a Eugenio Garin, che si mostra impersuasato di quel mio giudizio del '43 (si legga il suo recente e interessante volume *La cultura italiana tra '800 e '900*), di considerare alcune date. Il preraffaellismo, animato certamente da spiriti decadenti ed estetizzanti, era vivo in Inghilterra quando [...] (*Per fortuna siamo in ritardo*, 290).

In questo caso, forse, la brevità del riferimento giustifica la mancanza dell'indicazione della casa editrice del testo nominato, che invece di solito è sempre presente.

Il caso di *Di bene in meglio* (267-8), che ancora una volta chiama in causa un libro di Eco (*Apocalittici e integrati*), non è dissimile da quello de *I forti e i deboli*: senz'altro una recensione, ma ridimensionata dal suo stesso cappello introduttivo. Assomiglia a quasi a una *Variazione*, invece, *Il consumo intellettuale* (242-6), che trae linfa da più elementi. Innanzitutto un aneddoto, che ne segna l'atipico incipit:

Il piede e la scarpa. Il giovane poeta russo Voznesenskij, amico e rivale di Evtuscenko e come lui occupato a recitare le sue poesie dinanzi a non meno di quarantamila persone, è passato giorni fa a Milano e ho avuto il piacere di incontrarlo. Simpatico ragazzo, dotato di una apparente ingenuità che non esclude una furberia volpina, non ha lasciato qui a Milano, ch'io sappia, nessun detto memorabile. A Roma, invece, sembra che abbia dato una risposta molto interessante a chi gli poneva il problema della libertà del poeta di fronte ai poteri che gli danno da vivere. «Si tratta» egli avrebbe detto «di trovare la scarpa adatta al proprio piede»: ossia, se intendo bene, di possedere una certa abilità manovriera.

L'aneddoto, in verità, sovverte un po' le aspettative del lettore; il quale, davanti al racconto di un incontro con una persona importante, si aspetta che si riporti qualche suo detto udito in prima persona, e non uno pronunciato in un'altra città e riferito per sentito dire. In ogni caso, questo è lo spunto per un confronto fra la situazione russa e quella occidentale, che si rivela il vero argomento centrale dell'articolo. A questo confronto se ne aggiunge, al terzo capoverso, un altro con il passato degli «antichi poeti di corte». Ma non tarda ad arrivare un secondo riferimento che, secondo le dinamiche di *Auto da fé* che, come abbiamo visto, non vincolano affatto l'occasione all'incipit, potrebbe essere considerato il punto d'origine dell'articolo:

In un recente numero della rivista «Palatina», che da anni si pubblica a Parma, si può leggere una decina di saggi sulla recente pittura italiana. A quanto pare (e chiedo scusa se parlo da profano) esistono oggi in Italia numerosi giovani artisti drammaticamente impegnati [...]

Ma, nella parte finale dell'articolo, ecco che divengono importanti anche due saggi:

Giovani poeti [...] pubblicano versi demenziali nell'intento di esaurire la crisi. Ma perché si dovrebbe esaurirla se la produzione chiede il contrario? Meglio, semmai, dimostrare che il filone dell'irrazionale è stato vivo anche nella nostra stagione più classica: l'aureo Cinquecento. Tutto ciò che quel secolo, non solo in Italia, conteneva in fatto di magia, occultismo, basso naturalismo e surrealismo, tutto l'aspetto nero e *faisandé* di quel tempo è stato oggi documentato da un volume di Eugenio Battisti che porta appunto il titolo di *Antirinascimento* (Feltrinelli). Impossibile contestare l'interesse di questo libro che sembra scritto da un discepolo di Mario Praz. Altrettanto impossibile cancellare dalla mente il *Rinascimento* di Walter Pater, il solo che ha fatto di noi gli uomini che siamo (o che dovremmo essere).

Prosegue subito dopo esponendo alcune idee di Wittgenstein, e poi aggiunge un'altra citazione: «Ha scritto un bellissimo libro per dimostrare il fallimento di questa filosofia Ernest Gellner (*Parole e cose*, pubblicato dal Saggiatore)». Seguono altri ragionamenti sulla filosofia del linguaggio, apparentemente ormai lontanissimi dal punto di partenza, che però è poi recuperato nel capoverso finale:

In partenza la filosofia del linguaggio sembrò una rivoluzione nuova e sconcertante, una utilissima sconfessione del panlogismo idealistico. [...] L'illusione fu breve. I filosofi volevano soltanto far carriera

e lasciare tutte le porte aperte, in ciò buoni seguaci dell'onnivoro e accomodante e polivalente idealismo ormai tramontato e mai veramente vivo in Inghilterra. E probabilmente tutto si ridurrà a una ulteriore prova che la produzione culturale ha un estremo bisogno di tenerci tutti nell'equivoco. Tutto ciò che c'è, è; tutto quello che esiste è indiscutibile; il passato non esiste più, l'avvenire non c'è ancora ma è alle nostre porte, è già qui prima che si abbia il tempo di negarlo. Non esistono crisi, dunque; la crisi è solo il momento in cui l'uomo fabbro lascia la sua scarpa per cercarne un'altra. Un momento eterno, necessario, se non si vuole che la produzione delle scarpe entri in crisi.

Montale, dunque, fa le sue citazioni con la libertà del saggista (e del dilettante); ma è questa struttura ad anello, si potrebbe dire, la vera differenza con le *Variazioni*, che pure di solito hanno un tema, un filo conduttore, ma in esse non è esplicitato.

2. 1. 3. *Altre fonti*

Si sono già citati, oltre ai vari articoli che prendono spunto da libri, quelli che hanno come occasioni convegni e notizie di convegni. Un altro filone frequente è quello che parte da articoli usciti su giornali o riviste. È il caso di *Libertà e comunicazione* (281-2), che riprende un «saggio di una coltissima donna sulla ritardata emancipazione femminile» uscito su *Rivista Trimestrale*, numero 5-6; di *Colpa del sistema?* (335-7), che prende come spunto delle citazioni da un articolo uscito su *Nuova Corrente*; di *Il mostro dalle cento teste* (233-7), nel quale un aneddoto è riportato alla mente dell'autore dalla lettura di un articolo di giornale:

Conosco un illustre docente universitario che da anni passa le sue serate davanti al video. Egli confessa che quanto più il programma è stupido, di tanto il suo divertimento si accresce. La televisione è diventata per lui un oppio di cui non potrebbe fare a meno. Unica sua riserva: l'insufficiente – finora – vuotaggine dei programmi. Mi è venuto in mente questo fatto leggendo, sul «Corriere», che secondo indagini del Centro europeo di psicologia diretto da Raymond Aron, le nozioni del cittadino medio sono, per più di due terzi, ricavate dalle comunicazioni di massa: cinema, televisione e stampa illustrata. Ho molta stima di Aron, ma se le altre scoperte del suo Centro fossero simili a questa dovrei dubitare della serietà dell'Istituto da lui diretto. Due terzi soltanto?

Ancora una volta uno spunto richiama l'altro, liberamente. Più rigida la tematizzazione in *Cattedre di ateismo* (310-1), sin dall'incipit: «Il professor Giorgio La Pira si meraviglia per il fatto che in Russia l'ateismo sia non solo incoraggiato ma divenga materia di studio in sede universitaria». Qualcosa di simile avviene anche in *La musica aleatoria* (228-32):

Dopo aver detto, qui, che gli scrittori d'oggi avrebbero poco o nulla da guadagnare se tenessero d'occhio i recenti progressi della musica, ho voluto documentarmi, nel timore di avere sbagliato. Non ho mai frequentato i *Ferienkurse* di Darmstadt né i concerti palermitani di Musica Nuova, ma ho fatto atto di presenza a parecchi festival musicali e attingo regolarmente dal tasto n. 4 della filodiffusione quel non poco di musica recentissima ch'esso largisce. Non mi bastava; e in questi giorni una migliore informazione mi è venuta dall'ultimo fascicolo della «Rassegna musicale» pubblicata da Einaudi e giunta felicemente al suo trentunesimo anno di vita.

In questo caso l'indicazione della fonte principale è preceduta solo dall'elenco delle altre fonti conosciute o meno dall'autore. Peraltro è chiaro il tono ironico: è difficile attribuire al Montale di questi anni l'umiltà di affermazioni come «ho voluto documentarmi, nel timore di avere sbagliato»; e la scelta di usare l'espressione «ho fatto atto di presenza» per la frequentazione dei festival musicali non è lontana dalle ironie sulle presenze ai festival all'inizio della terza *Variazione*¹⁷.

Oltre alle risposte ad articoli e simili, un'altra occasione presente in qualche articolo è la risposta a una lettera. Nel caso di *Lettera da Albenga* (338-9), Montale risponde a una supposta lettera dell'«ingegnere Della Valle», di cui riporta i contenuti per confutarli:

Anche i fisici dell'atomo credono in Dio. Così mi scrive, da Albenga, l'ingegnere Della Valle, che ringrazio. Ma il Dio dei fisici, egli aggiunge, ha poco a che fare col Dio delle religioni storiche e men che meno col Dio di Teilhard de Chardin. Il Dio dei fisici è l'entità che ha creato con un *fiat* unico e indivisibile le premesse (la materia) da cui si svolgeranno poi le varie forme della vita, fino all'avvento dell'uomo. L'errore delle religioni è stato di prestare a questo Ente o Potere caratteri antropomorfici. Si giunge fino ad attribuirgli risentimenti e odio [...].

¹⁷ Cfr. 3. 2. 2. per un'analisi approfondita dell'ironia usata in questo passo.

Tutto ciò sembra ridicolo al mio lettore e, a quanto pare, ai fisici che la pensano come lui. Né io scrivo qui per contraddirlo. Se in realtà il Creatore fosse immaginabile con i poteri e la lungimiranza che gli si attribuiscono, sarebbe difficile non renderlo corresponsabile degli orrori che si sono accumulati sull'uomo da molte migliaia di millenni. [...]

Fin qui seguo la traccia offertami dall'ingegner Della Valle. Se poi mi sforzo di integrare il suo pensiero, debbo inferirne che il Dio dei fisici ignora l'opera sua e le conseguenze che ne sono venute. [...]

Diciamo pure tutto: un simile Dio non dà consolazioni all'anima umana ed era inevitabile che il suo volto subisse adattamenti e mascheramenti.

Il procedimento è il solito: riassunto delle idee della fonte (sempre che non sia fittizia, come nel caso plateale, pur piuttosto diverso, di *Giudici letterari*); inferenze; obiezioni o, in questo caso, considerazioni personali di Montale. Il riferimento a Teilhard de Chardin, cui Montale dedicherà la poesia *A un gesuita moderno*, può essere un indizio della sua invenzione della lettera, oppure una semplice aggiunta a una lettera reale.

L'ingegnere è definito anche «mio lettore»; questo ci fa capire che egli avrebbe scritto a Montale proprio in qualità di lettore. Questo genere di dinamiche fra giornalista e pubblico è presente anche in altri articoli, per esempio nel capoverso finale di *Terzo settore* (272-3):

Eppure un lettore mi scrive da Faenza che le mie pessimistiche ipotesi non sono giustificate da fatti miei personali (*sancta simplicitas!*) e che non posso lagnarmi dell'esito dei miei libri, secondo lui destinati a lunga vita. Lo stesso lettore aggiunge che il buono e il cattivo saranno sempre mescolati, che esisteranno sempre *élites* e che l'industrializzazione della cultura era inevitabile: tutte cose che io ho sempre date per ammesse. Egli non si accorge però [...]

In un caso invece è riportata una risposta autorevole a un articolo montaliano che non è presente in *Auto da fé*:

Giorni fa, riferendosi al mio corsivo *È morto il romanzo?*, Giuliano Gramigna osservava che, pure restando insoluto il mio interrogativo ed ammesso come vero che molta gente non legge più romanzi, è altrettanto vero che [...] (*Si parla poco dei poeti*, 303).

2. 1. 4. Contaminazioni con altri generi

Come si è anticipato, nelle intenzioni iniziali di Montale la distinzione fra prose saggistiche e narrative non era così netta; nella selezione dei testi di *Auto da fé* tuttavia la scelta è piuttosto precisa e la prevalenza del saggio è chiara. In vari testi sono presenti inserti narrativi, ma è raro che la componente narrativa sia dominante. Proprio questa uniformità rende più notevoli le eccezioni: i testi che assumono in modo preponderante le forme di un altro genere – la narrativa, ma anche, come vedremo, la lettera – sono pochi; hanno comunque affinità tematica col resto della raccolta, e sono più dei modi diversi di esprimere le argomentazioni che dei testi realmente non argomentativi. Per questo si è scelto di parlare di «contaminazioni»: è normale, per la natura stessa del saggio, l'assunzione di alcuni caratteri degli altri generi letterari; in qualche caso significativo questi caratteri diventano almeno apparentemente preponderanti.

Il passo meno lungo è compiuto da testi come *Lettera a Luca Canali* (306-07) e *Giudici letterari* (285-86), che contaminano l'articolo di stampo saggistico con il genere epistolare: si tratta, in sostanza, di lettere aperte. *Giudici letterari*, è una lettera di un lettore chiaramente fittizia sul tema della parzialità o meno dei giudici dei concorsi letterari¹⁸; *Lettera a Luca Canali* è una lettera allo studioso che Montale afferma sollecitata da «estratto (di rivista, non d'altro alimento)» che Canali ha voluto inviargli. In quest'ultimo caso dunque la situazione è analoga a quelle sopradescritte, ma cambia il genere, in quanto Montale utilizza gli elementi della grammatica epistolare: i saluti iniziali («Caro signore»), le maiuscole di cortesia («Ella»), il congedo e la firma («Mi creda, caro Canali, con rinnovati ringraziamenti il Suo E. M.»)¹⁹.

Più interessanti le due più palesi contaminazioni con la prosa narrativa; racconto ridotto quasi solo al dialogo nel caso di *Peripatetici* (318-9), prosa autobiografica in quello di *Solitudine* (73-5).

Peripatetici è un testo molto breve, ed è un dialogo; la cornice è data solo dal titolo e

¹⁸ Cfr. 3. 2. 1.

¹⁹ Per un'analisi del lessico di quest'articolo cfr. 4. 2.

dalla frase conclusiva «(Le voci si allontanano)». Questo colloca il dialogo nel contesto di una passeggiata; nulla è definito di chi siano gli interlocutori, che appunto sono definiti solo dall'elemento della voce. L'unica altra frase non parte del dialogo in senso stretto è l'incipit gnomico che detta il tema: «L'importante è di sapere se l'uomo sarà il padrone del suo avvenire o se l'avvenire sarà il padrone dell'uomo. *Tertium non datur*». I protagonisti dibattono del destino dell'umanità, fra l'ipotesi del «progresso» e quella della «catastrofe»; il dibattito si mantiene su simili riflessioni e solo le ultime battute contengono considerazioni personali:

«Mi sto chiedendo se lei non sia troppo pessimista.»

«Ed io sto chiedendomelo di lei».

L'altra contaminazione, ben più significativa, avviene in un testo più lungo, denso e anche emotivamente partecipato. *Solitudine*, che, come è stato spiegato (cfr. 2. 1.), è stato in un primo momento parte del progetto di *Farfalla di Dinard*, si apre con un incipit chiaramente narrativo:

Eccomi giunto a casa. Fuori fa freddo ma qui la stufa tira a meraviglia e la vecchia poltrona e le pantofole felpate «fonctionano», come diceva Pound dei suoi più astrusi *Cantos*. Potrei cominciare subito a scrivere la prima di quelle *Lettres à l'Amazone* che Clizia dice di attendersi da me. Proprio per questo, stasera, ho disseminato gli amici per la strada. Li ho lasciati ai fatti loro. Affronteranno altre ore di pioggia vento e pillacchere per divertirsi. Non so se vivevo così ai miei bei tempi. Non me ne ricordo ma dubito.

Che il testo sia autobiografico è sottolineato dalla menzione aneddotica a Pound e dal riferimento alla corrispondenza con Clizia; quest'ultimo dato, però, letto in un articolo del '46, poteva ancora una volta essere chiaro solo al lettore che conoscesse *Finisterre*.

La riflessione sugli amici «gaudenti» si allontana dalla soggettività:

Dubito assai che i veri gaudenti siano coloro che si divertono «pazzamente, disperatamente», secondo il modello del poeta palazzesco. Sono esseri spinti alla vita intensa da una accettazione troppo miope, troppo immediata della nostra vicenda quotidiana. Non si meravigliano di nulla, e siccome la meraviglia è il fine di tutti gli uomini, poeti o no, sono indotti a cercare chissà dove il brivido, il *thrill*. Gente che si chiede sempre come impiegare il tempo, gente eternamente in lotta con la noia. Dolore autentico, nel

senso antico, e non il moderno *spleen* dev'essere la loro noia, incapacità di sopportarsi, non perché si trovino di fronte a un loro odioso *alter ego*, ma perché posti in faccia al nulla assoluto.

Il brano ha certa tessitura retorica: il testo è ricco di ripetizioni («troppo miope, troppo immediata»; «gente che [...], gente che [...]»), termini stranieri («*thrill*», peraltro accostato all'italiano «brivido»; «*spleen*»), citazioni letterarie («pazzamente, disperatamente» da Palazzeschi; «la meraviglia è il fine di tutti gli uomini, poeti o no» parafrasa Marino, da cui l'autore riprende il tono gnomico).

Nella riflessione che segue, agli altri torna a opporsi il soggetto:

Se io sono fabbricato diversamente dovrei dunque ritenermi portatore o meglio depositario (non è merito mio) di una interessante «personalità». Lo scrivo tra virgolette: è meno impegnativo, è qualcosa che tu hai studiato a scuola, Clizia, e che da noi si trascura.

Qualcosa è chiaramente mutato: dalla citazione di Clizia in terza persona si passa al «tu» e al vocativo. Considerando che si sono nominate delle lettere da scrivere a Clizia, il lettore comincia a chiedersi se questa non sia in realtà una lettera; come peraltro confermeranno le ultime parole: «Te ne parlerò nella mia prossima lettera, Clizia, domani stesso. Buona notte», con l'uso dell'aggettivo «prossima» e il saluto finale. La contaminazione è dunque duplice: il saggio si unisce alla prosa narrativa autobiografica, che però sconfinata nel genere epistolare. Si tratta ancora una volta del tema di «Irma e la sua distanza, colmata idealmente dalla comunicazione epistolare», che «non saranno [...] solo la grande occasione di *amor de lonh* trasfigurato nelle liriche; rappresenteranno per Montale anche una spinta al racconto» (Scaffai 2021, XXIV).

Il corpo dell'articolo racconta la serata dell'io scrivente che, giunto a casa, dovrebbe lavorare ma si fa distrarre dalla radio, che preferisce anche alla lettura. Questa esile trama è occasione di brevi divagazioni sulla musica (in particolare il rapporto fra parole e canto), sui libri, sulla «città futura» e sull'idea di unire le nazioni «in una grande supernazione di uomini liberi»²⁰. Nella scelta di collocare *Solitudine* in *Auto da fé* invece che nella *Farfalla* si legge una presa di posizione a proposito di questa

²⁰ Un'ulteriore complicazione è introdotta, appena prima dei saluti, nell'ultimo paragrafo, che si riallaccia

contaminazione: sebbene la forma prevalente sia narrativa, l'autore ha scelto di far prevalere l'intento argomentativo. Ma questa è, naturalmente, una scelta compiuta a posteriori.

2. 2. I titoli

Questo capitolo e il successivo saranno dedicati all'analisi di due componenti sensibili degli articoli: i titoli e gli incipit. Si tratta di punti d'osservazione privilegiati, in quanto per primi accompagnano il lettore dentro il testo e orientano la sua interpretazione, talvolta – come vedremo – in modo determinante.

Analizzare i titoli di una raccolta di articoli a destinazione giornalistica non è come analizzare i titoli di una raccolta di poesie: è necessaria maggiore cautela, in quanto è ben più dubbia la loro corrispondenza all'intenzione dell'autore. Non si può escludere che i titoli, o parte di essi, siano dovuti a scelte redazionali. Peraltro, come si vedrà, solo pochi dei titoli dei testi di *Auto da fé* hanno autorialità inconfondibile. La maggioranza si dimostra invece complessivamente piana; questa medietà tuttavia fa emergere con più distinzione le eccezioni. In ogni caso, però, si tratta di titoli approvati dall'autore, come l'intera raccolta. Davvero pochi articoli presentano un titolo diverso da quello che avevano quando sono usciti sul giornale: Zampa segnala la variante minima *Cronaca di una disfatta* che diventa *Cronache di una disfatta* (Montale ed. Zampa, 349) e le consistenti *Una sera d'inverno* che diventa *Solitudine* (355), *Motivi* che è sostituito *Variazioni* (359), e *I nuovi peripatetici* semplificato in *Peripatetici* (371); a questo si può aggiungere, consultando gli Archivi del *Corriere della Sera*²¹, *Una lettera a Luca Canali* che diventa *Lettera a Luca Canali*.

Si vuole rilevare innanzitutto una tendenza piuttosto significativa, che interessa otto titoli su novantadue: la presenza della parola «arte». Le occorrenze sono abbastanza equilibrate fra le tre parti in cui è divisa la raccolta: nella prima, «A proposito di moralità dell'arte» (cui si può aggiungere l'uso del derivato in «La solitudine dell'artista»); nella seconda, «L'arte spettacolare», «L'arte per tutti», «L'albero dell'arte»; nei *Francobolli*, «Il superamento dell'arte», «L'arte razionale», «Salvezza e caduta dell'arte moderna» e il conclusivo «Arte e comunicazione» (che varia il binomio simile «Libertà e comunicazione», titolo di un altro *Francobollo*). Certo, la presenza del

²¹ La consultazione è libera sul sito archivio.corriere.it; le consultazioni per il presente lavoro sono state effettuate nel corso dell'anno 2022.

campo semantico dell'arte non stupisce; ma in questo caso la ricorrenza è marcata e si innesta sulla ripetizione delle stesse strutture morfosintattiche: tre volte «L'arte» è il primo elemento ed è seguito da un attributo o da un complemento, quattro volte il sostantivo «arte» ha ruolo di complemento di specificazione. Inoltre, altri termini dello stesso campo semantico sono notevolmente meno frequenti: «letteratura», «pittore», «cultura», «intellettuale», «libri», «poeti» hanno tutti una sola occorrenza; e lo stesso vale per termini di altri campi semantici importanti nella raccolta, come «consumo», «mondo», «mestiere». Nessun sostantivo, aggettivo o verbo ha una frequenza che si avvicini a quella di «arte»: il secondo più frequente è «uomo», che fra singolare e plurale raggiunge le tre occorrenze. Qualche altro termine significativo è presente due volte: «comunicazione», «fortuna», «fuga», «gente», «lettere», «giudizio», «musica», «solitudine», «tempo». Sono rilievi che ci danno più indicazioni sui temi della raccolta – sui criteri di scelta degli articoli che la compongono nell'ampia produzione montaliana – che sui titoli di per sé. La presenza così centrale di «arte», per esempio, segnala in qualche modo come l'arte sia oggetto di molti di questi articoli anche al di là dei confini disciplinari; e infatti non è raro, nei testi, che da un ragionamento sulla musica si passi a uno sulla pittura, che la situazione della pittura sia confrontata con quella della letteratura per analogia o per contrasto, eccetera.

Nei prossimi due paragrafi si tenterà di analizzare i titoli prima da un punto di vista più strettamente morfosintattico, poi nel loro contenuto in rapporto al testo che li segue.

2. 2. 1. *Caratteristiche morfosintattiche*

Si noti da subito che tutti i titoli degli articoli raccolti in *Auto da fé* sono brevi: nessun titolo supera le sette parole, grandissima parte non supera le quattro.

A livello morfologico, si riscontra nei titoli dell'intera raccolta una larga prevalenza di strutture con una sola testa, alla quale si uniscono complementi o attributi. Nello specifico, troviamo nella prima parte *Cronache di una disfatta*, *Un pittore in esilio*, *La*

*solitudine dell'artista, La ruota della fortuna, Voci alte e fioche*²²; nella seconda *Il mondo della noia, Il grande rifiuto, I libri nello scaffale, L'arte spettacolare, L'imprevedibile all'Opera, Gente in fuga* e vari altri; nella terza *Madrepore umane, Le dotazioni sprecate, Uomini oggettuali, Giudici letterari, Critica situazione dei critici*, eccetera. Come si può vedere, alcune caratteristiche morfosintattiche sono più ricorrenti di altre: il singolare prevale sul plurale, la presenza dell'articolo sulla sua assenza, l'articolo determinativo sull'indeterminativo.

Un caso significativo è quello di *La ragione a rimorchio*: è uno dei vari – come vedremo – titoli che riprendono porzioni di testo, a volte letteralmente a volte con variazioni. Questo è uno dei casi di variazione, che, si può vedere, serve a far rientrare questo titolo nello schema più regolare. Infatti la frase in questione, che peraltro chiude l'articolo, è questa: «Nell'età della scienza e della tecnica *la ragione segue a rimorchio* e si fa di tutto per metterla in pensione» (331). La scelta di tagliare il verbo non è solo di brevità, bensì riconduce l'articolo a uno degli schemi più comuni (soggetto + complemento), lasciando complessivamente inalterato il senso. Questo esempio può essere una sorta di spiraglio aperto sul meccanismo di formazione dei titoli, su cui si proverà a indagare nel prossimo paragrafo. A volte il titolo si ottiene accorciando un po' un'espressione presente nel testo: «[...] tanto che i poteri costituiti non hanno bisogno di stipendiare gli artisti. Lo fanno per via indiretta, alimentando il *consumo* della così detta “produzione intellettuale”» (*Il consumo intellettuale*, 242).

I titoli si discostano da questo schema si possono raggruppare in altre categorie. Innanzitutto i binomi: *Stile e tradizione, Il fascismo e la letteratura, Le parole e la musica, Libertà e comunicazione, I forti e i deboli, Divismo e carità, Maestri e discepoli, Arte e comunicazione*; oltre alla variante *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, ossia un binomio ampliato dal complemento di specificazione. Ci sono anche vari casi di titoli costituiti da singoli sostantivi: *Augurio, Solitudine, Mutazioni, Odradek, Soliloquio, Peripatetici*, oltre alle *Variazioni*. Nella seconda parte e nei *Francobolli* hanno una certa frequenza i titoli costruiti su un infinito: *Ammazzare il tempo, Tornare*

²² Questo e *Quivi alti piati...* sono citazioni dantesche, come verrà spiegato nel paragrafo successivo.

nella strada, «Agganciare» il lettore, Soltanto inventariare.

Le forme che sfuggono a questa caratterizzazione sono presenti in tutte e tre le parti, e si dividono fra brevi interrogative (*L'Italia rinunzia?*, *Colpa del sistema?*), frasi sospese (*Niente paura ma...*, *Quivi alti piati...*) e poco altro, fra cui vari complementi di luogo o tempo (*Dal museo alla vita*, *Oggi e domani*) o brevi frasi complete (*Per fortuna siamo in ritardo*, *Si parla poco dei poeti*, *La gente capisce*).

Complessivamente si coglie la ricerca di brevità e semplicità, che non pregiudica, qualche volta, la percezione del tono, spesso ironico: questo è chiaro specialmente nei casi più apertamente colloquiali o ripresi da espressioni tipiche del linguaggio comune o del giornalismo. Un articolo intitolato *Niente paura ma...* manifesta subito il suo tono ironico; non sono infrequenti espressioni cristallizzate come *Tutto in pentola* o *Di bene in meglio*, o metafore molto comuni come *Le bocche imbavagliate*; o anche qualche paradosso come *Per fortuna siamo in ritardo*.

2. 2. 2. Rapporto col testo

Complessivamente negli articoli raccolti in *Auto da fè* i titoli che consistono in citazioni riprese direttamente dagli articoli stessi non sono maggioritari²³. C'è qualche caso di ripresa letterale dell'incipit; a volte delle primissime parole, a volte di un sintagma presente comunque nelle prime righe²⁴:

«*La ruota della fortuna*» ha detto Mussolini all'ammiraglio che lo scortava a Ponza «ha girato il 28 giugno 1942, quando ci siamo fermati davanti a El Alamein» (*La ruota della fortuna*, 59).

Una quarantina d'anni fa, in un suo dotto e bizzarro libro che non credo abbia destato molte discussioni: *La scepsi estetica*, il filosofo Giuseppe Rensi si sforzava di dimostrare che *il giudizio estetico*

²³ Si segnalano come riferimento generale e traccia di quest'analisi l'articolo *Titoli metrici novecenteschi* (Mengaldo 1991) e il capitolo *Titoli poetici* di «*Un ritmo per l'esistenza e per il verso*». *Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci* (Magro 2005, 233-66); naturalmente il campione qui è differente, sia perché si tratta di articoli e non di poesie, sia perché la temperatura – proprio per questo – è notevolmente più bassa. Non si riscontrano o quasi non si riscontrano casi nei quali «il titolo [...] dispiega il senso, circostanziandolo e contestualizzandolo» (Mengaldo 1991, 23).

è sempre soggettivo e non può aspirare all'assolutezza (*Il giudizio estetico*, 129).

I custodi della morale pubblica si moltiplicano di giorno in giorno, per partenogenesi (I custodi della morale, 278).

In altri casi la ripresa non è letterale: «*Le parole messe in musica*, le parole cantate non piacciono ai più raffinati cultori dell'arte dei suoni» (*Le parole e la musica*, 100); «Ho scoperto che appartengo, come la maggior parte degli uomini, al settore terziario delle attività umane (*Terzo settore*, 272)»²⁵.

Lo stesso avviene, qualche volta, col finale: «Quel che pare certo è che l'uomo debba pagare a caro prezzo il suo "grande rifiuto"» (*Il grande rifiuto*, 85)²⁶; «Ma [...] [gli artisti moderni] non si salveranno se, usciti dalla strada e non dai musei, non avranno il coraggio di dir parole che possano *tornare nella strada*» (*Tornare nella strada*, 128); «E coloro che più parlano di *libertà e comunicazione* non si mostrano per nulla soddisfatti vedendo che troppa altra gente vuol essere *libera e comunicante*» (*Libertà e comunicazione*, 282); «Comunque *siamo in ritardo* anche qui, perché non abbiamo ancora (ed è *fortuna*) il nostro Beckett» (*Per fortuna siamo in ritardo*, 289-90).

Questo crea per il lettore un effetto di composizione ad anello: le ultime parole riportano al titolo letto all'inizio, lo riportano alla mente e spesso lo chiariscono. Nel caso di *Libertà e comunicazione*, fra l'altro, l'effetto è rimarcato dalla presenza di una seconda coppia, stavolta di aggettivi, in figura etimologica con la coppia di sostantivi.

Ecco qualche altro esempio di ripresa letterale, stavolta dall'interno del testo, categoria particolarmente frequente nella seconda parte della raccolta: «Anzi, si può dire che mai come oggi l'arte è stata una *fuga dal tempo* [...]» (*Fuga dal tempo*, 121); «*Ammazzare il tempo* è il problema sempre più preoccupante che si presenta all'uomo di oggi e di domani» (*Ammazzare il tempo*, 195); «Ebbene, io amo l'età in cui sono nato perché preferisco vivere *sul filo della corrente* anziché vegetare nella palude di un'età senza tempo [...]» (*Sul filo della corrente*, 250).

Qualche caso è presente anche nei *Francobolli*: per esempio il sopraccitato *La*

²⁴ In questo e nei prossimi esempi i corsivi sono miei.

²⁵ In questo caso fra testo e titolo avviene una sorta di variatio.

ragione a rimorchio. È caratteristica dei testi che hanno come titolo una breve proposizione che questa sia una semplificazione di una porzione del testo. Così avviene anche in *La gente capisce* (312-23), semplificazione di «il pubblico [...] è molto meglio informato dei teatranti», o di *Si parla poco dei poeti* (303-05), che abbassa l'espressione «la poesia – di cui non si celebrano ancora i funerali – resta del tutto inosservata».

Talvolta, nei testi che si avvicinano al genere della recensione, il titolo corrisponde a quello del titolo dell'opera commentata; per esempio, *A proposito di moralità dell'arte* prende le mosse da un «recente libro» di Carlo Antoni, il cui titolo non è citato, ma i cui contenuti sono avvicinati alle «note che si leggono nella “Critica” del 20 agosto '44 (*Vita intellettuale-morale e poesia*), oggi riportate dal “Ponte” (n. 3) sotto il titolo *Moralità dell'arte, secondo Croce*» (18).

Per inciso, questo avviene con qualche costanza nei *Francobolli: Il superamento dell'arte* riprende *Il superamento dell'«arte»* di Alexander Dorner (262); *Tutto in questione* è il titolo di un volume di Luzi (299), *Salvezza e caduta dell'arte moderna* di uno di Argan (320), *Giudizio sulla storia* di un saggio di Silva (322); infine, l'articolo *Arte e comunicazione* ha come spunto un convegno tenutosi a Verucchio «per discutere il tema “arte e comunicazione”» (343). Un caso simile è presente nella parte seconda, nella quale Odradek, invenzione kafkiana, dà il titolo all'articolo in cui è citata (110); in modo simile l'articolo immediatamente precedente, *La macchina della gloria*, prende il titolo dalla «*machine à glorie*, inventata da Villiers de l'Isle-Adam» (107). Un caso particolare è quello di «*Agganciare*» il lettore (276-77), che rielabora il titolo del convegno che il testo commenta:

In un centro culturale milanese si è svolta ieri una discussione su questo «vitalissimo problema»: «Come avvicinare il lettore e lo spettatore». Avvicinare, si badi, non convincere.

Al di là dell'abbreviazione che esclude «e lo spettatore», e che è coerente con la lunghezza media dei titoli di questi articoli, colpisce la sostituzione di «avvicinare» con «agganciare»; tanto più che «agganciare» è riportato fra caporali nel titolo, che indicano che si tratta di termine del discorso altrui dal quale anzi l'autore si distanzia. Lo stesso

²⁶ Anche questa è, fra l'altro, una citazione dantesca (Inf. III 59-60).

verbo «avvincere» è messo in discussione immediatamente nel testo stesso, accostandolo con figura etimologica con «convincere», proposito che l'autore sembra considerare più accettabile. Nella scelta di «agganciare» si può vedere un abbassamento e al tempo stesso una sottolineatura del senso etimologico di «avvincere». Infatti, per quanto questi due verbi abbiano significati diversi, il primo dei quali più squalificante del secondo, il lettore è più immediato riconoscere il senso letterale di «agganciare» che quello di «avvincere», del quale è ormai molto più comune l'uso metaforico; accostarli aiuta chi legge a vedere il significato «legare» oltre ad «appassionare», oggi normale nella lingua comune. In definitiva con questo meccanismo Montale sottolinea negativamente la scelta lessicale degli organizzatori del convegno e insieme mostra di considerarla rivelatrice.

Alcuni titoli evidenziano il genere letterario, spesso segnalando un distacco dalla consuetudine al corsivo o alla recensione; oppure indicano una funzione del discorso, come nel caso di *Augurio* (56-8), del quale si vuole sottolineare il carattere esortativo, chiarito ulteriormente nell'incipit:

È un *augurio*, non un manifesto, o forse un invito. Vorremmo che l'arte e la scienza italiane [...] dimettessero infine l'abitudine di legare il cane dove vuole il padrone del momento e tornassero a servire liberamente quelle insopprimibili forze morali e materiali, economiche ed etiche [...].

In questo caso l'indicazione è data senza alcuna ironia: non a caso ci si trova nella prima parte della raccolta, e la data è 19-20 settembre 1944, prima del «lungo intervallo» (3). A quest'altezza negli scritti montaliani sono ancora ammessi totale serietà e calore.

Non si può attribuire la stessa gravità a titoli – per passare a quelli che indicano un genere letterario – come *Soliloquio* (138-42); che peraltro è metaforico e gioca sulla sovrapposizione fra l'articolo scritto e il monologo parlato. Si tratta di un testo del '61 ma che per la sua temperatura presenta qualche affinità con i primi testi della raccolta. Il ripiegamento su sé stesso è subito segnalato dalla presenza del pronome personale sin dall'incipit:

I più lunghi viaggi della mia vita (non più di una trentina di chilometri) *io* li ho fatti in diligenza o in uno di quei trenini lumaca che fermavano ad ogni casello ferroviario. In parte li ho fatti anche a piedi, perché nei tratti di più dura salita i viaggiatori venivano pregati di scendere e di seguire la vettura fino a che non si raggiungesse la pianura. Questo avveniva nei primi anni del Novecento. [...]

Viaggi più impegnativi dei miei furono senza dubbio quelli che portarono l'Alfieri da Asti a piazza Santa Croce e Manzoni da Milano ai Lungarni. Ma io, nato troppo tardi, fui già in grado di raggiungere la città del giglio rosso servendomi di un treno quasi celere. E così, da quel tempo, non ho più saputo che cosa sia entrare davvero in un costume e in un paesaggio.

Bisogna riconoscere che oggi il viaggio inteso come esperienza di vita non esiste più. Il viaggio d'oggi si potrebbe definire come il celere trasporto di corpi umani da un punto all'altro del mondo: può esser compiuto in aereo o in treno rapido, ma per esso vige sempre il criterio della rapidità.

Si è scelto di citare così ampiamente per mettere a fuoco il contrasto al centro di questo testo: l'autore mette a confronto due visioni diverse del viaggio e, nei fatti, della stessa società. Queste semplici immagini autobiografiche danno immediatamente la misura dei mutamenti avvenuti nel giro di qualche decennio²⁷; dal viaggio la prospettiva si amplia al paesaggio, all'arte, alle idee; ma quando si arriva all'apice dell'argomentazione giunge una limitazione:

S'intende che un simile vorticoso camaleontismo è presentato nel modo più nobile, quale una necessaria adeguazione «al ritmo della vita moderna»; ma nessuno sa dire se tutto questo renderà l'uomo più felice o più disgraziato [...]. Di questo non si sa nulla; e men che nulla sa la scienza, per sua natura cieca di fronte ai riflessi morali dei fatti da essa scoperti e analizzati. Parlo, ovviamente, delle scienze esatte, perché le scienze morali si sono mostrate duttili come la trippa: si possono tirare in tutti i sensi, a seconda dei bisogni della mentovata *adaequatio*.

Eppure, malgrado tutto...

Eppure, malgrado tutto questo non vorrei confondermi con i balordi laudatori del passato che incontro ad ogni passo [...]. Di che cosa posso lamentarmi? Sono riuscito a vivere a lungo senza lustrare le scarpe a nessun tiranno; ho espresso talvolta opinioni eterodosse senza finire su un braciere ardente [...]. Ma tutto considerato: perché dovrei essere infelice di vivere in un tempo che ha ucciso tante stolte superstizioni e che ancora (non so fino a quando) mi permette di scrivere senza ricevere ordini dall'alto, o dal basso?

²⁷ L'articolo è del 15 dicembre 1961.

Il brevissimo capoverso lasciato in sospeso, e poi ripreso in anafora nel capoverso successivo, è un unicum nella raccolta; in generale, simili tentativi di imitare tratti del discorso parlato sono molto rari in questi articoli. Il titolo, col suo riferimento a una forma di espressione orale, probabilmente influisce su questa scelta, ma non si può ignorarne il tono ironico: l'autore in questo testo "parla da solo", prima lasciandosi andare a un testo nostalgico dei tempi andati, poi rinnegando esplicitamente questa stessa nostalgia. L'io scrivente vuole smarcarsi da due posizioni contrapposte; il breve capoverso segna chiaramente il passaggio dalla confutazione di una alla confutazione dell'altra.

Altre indicazioni di genere sono più neutrali: le *Variazioni*, naturalmente, anche per il loro numero plurale; e poi la *Lettera a Luca Canali*, il cui titolo segnala la commistione col genere epistolare. Caso diverso è quello di *Lettera da Albenga*, il cui titolo potrebbe far pensare a una situazione analoga, e nel quale invece l'epistola «da Albenga» è il tema, ma non coincide con l'articolo.

Alcuni titoli sono citazioni da altre opere letterarie: basti come esempio il leopardiano *Le magnifiche sorti*, ormai entrato nel linguaggio di qualsiasi parlante italiano colto, e che è completato nell'articolo: «È probabile che *le magnifiche sorti, e progressive*, dell'umanità dovessero passare attraverso questo stadio»²⁸. Un caso particolarmente interessante, già affrontato nel capitolo sulle metafore, è quello di *Voci e alte e fioche*, che ha come titolo parte del verso dantesco «voci alte e fioche, e suon di man con elle» (*Inf.* III 27)²⁹.

Malgrado questa varietà, in ogni caso, non si deve dimenticare che la maggior parte dei titoli è meno marcatamente legata al testo e non lo cita direttamente. Com'è naturale, il confine fra questa categoria e quella delle riprese dal testo è sfumato: talvolta nel testo si trova uno solo dei termini semanticamente pieni del testo, o se ne trovano due ma a lunga distanza, eccetera.

²⁸ Cfr anche *Un'antologia di Govoni*, in *Il Corriere della Sera*, 3 febbraio 1955, in Carpi 1978, 301: il mestiere del poeta mantiene «quell'alone, quella frangia di nobiltà di cui nemmeno le nostre *utilitarie sorti progressive* riusciranno del tutto a spogliarlo». Aggiunge Carpi che «questa superiore dignità trae sempre le sue ragioni dall'origine extrapratrica e dilettaistica che la caratterizza».

²⁹ Come si è già notato, l'intero articolo è ripreso alla fine di *Solitudine* (75), e contestualmente è ripresa la stessa terzina: «Oggi diversi accenti e orribili favelle prorompono da ogni luogo», che riprende, con

In ogni caso si sono voluti evidenziare i titoli nei quali non è presente una ripresa letterale: a volte l'autore si limita a evidenziare l'argomento centrale dell'articolo; altre volte, in modo più caratteristico, sottolinea un singolo elemento: in questo caso si può parlare di titoli metonimici. Al primo gruppo appartengono titoli come, per esempio, *Sicilia*, *La solitudine dell'artista*, *Mutazioni*, *L'arte spettacolare*, *L'imprevedibile all'Opera*, *Gente in fuga*, *Oggi e domani*, *L'uomo alienato*, *Il mercato del nulla*, *L'arte razionale*, *Si parla poco dei poeti*, *Dal museo alla vita*, *Fenomenologi a teatro*, eccetera; a questo elenco, che potrebbe continuare a lungo, si aggiunge con un calembour *Critica situazione dei critici*.

Alcuni titoli, apparentemente parte di questa categoria, non sono in realtà indolori. Per esempio, intitolare *Un pittore in esilio* l'articolo su Carlo Levi caratterizza quest'ultimo immediatamente più per la produzione artistica che per quella letteraria, malgrado l'articolo tratti principalmente di *Cristo si è fermato ad Eboli*: infatti, la stessa descrizione del romanzo e del suo stile è ricca di lessico e metafore pittoriche³⁰.

Fra i titoli metonimici si può citare *Tutti in pentola* (259-60). Infatti in un articolo che discute la teoria del romanzo contemporanea, e nel quale sono presente varie metafore, un'immagine in particolare viene promossa a titolo:

Lo scrittore d'oggi sa che il contenuto delle sue pagine è soggetto a una rapida usura: gli universali non interessano più nessuno e si affacciano solo nelle opere di superstiti autori accademici: quel che ancora interessa, ma per poche ore, è l'adeguarsi a un certo tipo di tecnica, a certi schemi che mutano di stagione in stagione. E lo schema probabilmente più duraturo, negli anni che corrono, è l'indifferenziato formale, la *pentola* che bolle e manda a galla legumi e còtiche che appena si riesce a distinguere.

Peraltro, come si legge, l'immagine è rivitalizza nel testo, ma nel titolo è riportata alla sua convenzionalità. In qualche caso il titolo, pur non coincidendo con quello di un'opera citata, riporta l'attenzione su di essa: è il caso dell'articolo *Madrepore umane* (269-71), che ragiona sul pubblico e sul destino dell'arte, e solo nel penultimo capoverso introduce, quasi distrattamente, un riferimento al libro cui il titolo dell'articolo fa riferimento:

alterazioni, i vv. 25-6: «Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira».

Oggi tra i giovani, numerosissimi, che si occupano d'arte o di poesia il solo punto in questione è di sapere se sia ancora possibile un'arte che abbia qualche vago legame con l'arte di ieri o se la nozione stessa di arte sia da riporre in soffitta. [...] Anche se l'avvenire fosse non comunista ma comunitario come sostiene Erich Kahler nel suo libro *La torre e l'abisso* (Bompiani), che illustra egregiamente la graduale scomparsa dell'individuo e il suo inserimento in gruppi o spugne cellulari aventi una personalità collettiva, il fondo della questione non muterebbe perché la comunità universale sarebbe un aggregato di aggregati cellulari, un banco di madrepora nel quale ogni individuo vivrebbe conficcato e schedato non secondo la sua anima ma in rapporto alle sue possibilità produttive e alla sua maggiore o minore integrazione allo schema della pianificazione totale.

No, finché sia in questione la sopravvivenza dell'individuo non si vede quale costruito possa ricavarci da lambiccate ipotesi sull'arte o la non-arte di domani.

Come si vede, l'ipotesi dell'avvenire «comunitario» è relegata alla subordinata concessiva; ma dalla presenza della citazione bibliografica e dal richiamo nel titolo bisogna forse dedurre che quest'immagine ha portata anche simbolica, adatta a descrivere già nella contemporaneità l'«umanità gregaria nel suo modo di vivere ma sensibilizzata dai *mass media*» di cui l'articolo tratta già nei suoi precedenti capoversi. Si tratta di titoli che spostano la focalizzazione, che inducono il lettore a interpretare diversamente le gerarchie di senso. Il tema è invece centrato in *Le bocche imbavagliate* (316-17), ma arricchito da quest'immagine che, per quanto trita, rende icastico e corporeo un concetto espresso nell'articolo solo in termini ben più astratti:

L'indirizzo di tutte le arti è verso il mutismo, con o senza il soccorso degli occhi. [...]

Sembra strano che un simile fenomeno mondiale di incomunicazione avvenga in un tempo in cui i rapporti umani, le relazioni sono facilitati da tutti i possibili mezzi; in un tempo in cui non esistono più veti e tabù.

Il titolo di *Peripatetici* (318-19) aggiunge un elemento narrativo a un articolo che è costituito quasi esclusivamente da una serie di battute dialogo. Anche l'altro elemento narrativo, cioè la parentetica conclusiva «Le voci si allontanano», rimarca lo stesso concetto, cioè che i due protagonisti senza nome stanno camminando. Ma non è da

³⁰ Cfr. 3. 1. 1.

escludere che la scelta di un simile titolo per un breve dialogo sia un rimando alla filosofia antica, visti anche i temi trattati; e visto anche che, come si diceva sopra, il titolo originario era *I nuovi peripatetici*, nel quale «nuovi» dovrebbe essere contrapposto ai peripatetici aristotelici.

2. 3. Gli incipit

Come abbiamo visto, c'è talvolta un collegamento genetico fra incipit e titoli; ed è molto probabile che siano i secondi a seguire i primi. Allo stesso livello microtestuale si colloca l'osservazione che numerosi articoli presentano sin dalle prime righe, spesso sin dal primo periodo, un'indicazione temporale, che si tratti di un avverbio di tempo, di una locuzione, di una proposizione temporale, o anche di un accostamento di essi. Per esempio anche solo nella seconda parte della raccolta troviamo *Mutazioni* (76: «Nel corso della mia vita»), *Quelli che restano* (80: «Di solito, quando un artista muore»), *L'arte spettacolare* (91: «Molti anni fa, quando il film era muto»), *Fuga dal tempo* (119: «Molti anni fa, a Firenze, quando il caffè delle Giubbe Rosse era ancora luogo di riunione di artisti [...]»), *Tornare nella strada* (124: «[...] Anche cinquanta, anche cento anni fa – e si potrebbe risalire ben più addietro – esisteva [...]), *Il giudizio estetico* (129: «Una quarantina d'anni fa»); quasi tutte le *Variazioni*, per esempio I (143: «Verso l'ora del tramonto»), II (147: «[...] Non saprei in quale anno, certo nel primo lustro del nostro secolo»), IV (157: «Come tutto l'uomo di mille anni fa, l'uomo d'oggi esiste, o crede di esistere»), VIII (176: «Italia 1953»); IX (180: «Anni or sono»); e vari altri casi. Fra i *Francobolli* la situazione è analoga: *Il superamento dell'arte* (261: «Tutti gli artisti che hanno operato nel mondo civile [...] dall'età ellenica fino ai primi del Novecento»), *Di bene in meglio* (267: «Quando fu inventato il telefono»), *Madrepore umane* (269: «[...] ho dovuto concludere che una simile domanda avrebbe avuto una più facile risposta appena quarant'anni fa»), *«Agganciare» il lettore* (276: «In un centro culturale milanese si è svolta ieri una discussione»), *I custodi della morale* (278: «I custodi della morale pubblica si moltiplicano di giorno in giorno»), *I forti e i deboli* (287: «A distanza di anni»), *Tutto in questione* (299, «Dieci anni fa»), *Soltanto inventariare* (340: «Negli ultimi anni»), *Arte e comunicazione* (343: «Recentemente, a Verucchio, si sono riuniti artisti, critici e studiosi di arte [...]). Nella prima parte la tendenza è meno forte, anche a causa della maggiore complessità sintattica e tematica, ma si trovano comunque dei casi: per esempio *Il fascismo e la letteratura* (12: «La questione [...] fu dibattuta da noi quasi due anni fa, in quel memorabile periodo di saturnali che fecero seguito al 25 luglio

‘43»), o *Né in Dio né in Marx* (50: «Quando si dice che il mondo contemporaneo è in crisi [...]»).

Al di là del fatto che la presenza di determinazioni temporali non è di per sé un elemento marcato, in quanto esse sono una parte molto ricorrente del discorso comune, non se ne può ignorare la fortissima ricorrenza in questa raccolta. Anche solo leggendo questi esempi si possono distinguere le cause molteplici del fenomeno. Infatti, alcune di queste determinazioni sono frutto dell’occasionalità degli articoli: del loro legame con eventi recenti, nuove pubblicazioni, conferenze, eccetera; o anche con articoli precedenti o lettere dei lettori. In vari casi i riferimenti temporali aprono la strada, come si vedrà nel prossimo paragrafo, a un certo gusto dell’aneddotica personale.

Spesso, infine, è la contrapposizione tematica fra passato e presente – tema fondante della stessa raccolta – a riflettersi nella forma: l’autore in questa raccolta, e in generale nelle opere di questi anni, insiste spesso su questi due tempi, la cui cesura è sancita, a quanto describe in *Mutazioni*, da «la decadenza della “villeggiatura”, un significativo calo del consumo del vino e nello smercio di quel prodotto letterario che ai tempi moderni s’è chiamato romanzo» (76). Il senso della fine di «quella vita in tono minore» (78) pervade la raccolta e spesso si concretizza in una sottolineatura della contemporaneità dei fatti di cui si parla o, al contrario, della loro appartenenza a un passato completamente diverso dal presente.

Si proverà ora a distinguere, prendendo in esame porzioni di testo più consistenti, gli incipit di carattere narrativo, spesso autobiografico e aneddótico; quelli di carattere gnomico; quelli più piani ed espositivi, che spesso esplicitano l’occasione; e alcuni casi particolari; infine, in vari articoli il primo capoverso non introduce il tema in modo diretto, ma invece è spostato nello spazio, nel tempo, o in un’immagine analogica. Come si vedrà, la frequenza dello spostamento nel tempo si può ricondurre ancora una volta alla percezione di una cesura storica che nelle idee espresse in *Auto da fé* ha tanta parte³¹

³¹ Interessante il confronto con *Prime alla scala*, nel quale «La regola è data [...] da incipit in vario modo normali (per lo più incentrati sul semplice predicato nominale), di tipo descrittivo, che a volta a volta introducono l’argomento attraverso la caratterizzazione del musicista, o la collocazione dell’opera nella tradizione e nel suo genere, o un cenno alla sua “fortuna”» (Mengaldo 2003c, 224).

2. 3. 1. *Incipit aneddotici*

Talvolta l'autore sembra prendere spunto da un episodio realmente accadutoogli per affrontare un tema o l'altro, e il racconto dell'episodio diviene l'incipit. È il caso, per esempio, di *Un metro cubo di cultura* (242-43):

Da qualche tempo, quando voglio comperare un giornale a un'edicola debbo fare la coda. C'è sempre gente davanti a me che scruta, fruga, sfila tre o quattro dispense, consegna mille lire o più al giornalista e si allontana soddisfatta. Si può giurare che è gente che non ha mai messo piede in una libreria. Acquistare per venticinquemila lire una cattiva edizione della Bibbia o della *Divina Commedia* può sembrare una follia; ma tant'è: qualunque spesa, se fatta col sistema del contagocce, è preferibile alle mille lire consegnate a un libraio.

Come si può intuire dal titolo, il tema dell'articolo sono le dispense: questo incipit lo introduce piuttosto agilmente, partendo però da un dato presentato come reale.

Su un principio simile si apre la prima delle *Variazioni* (143-46), ma giunge a ben altra portata; proprio perché si tratta di una variazione, all'autore è concesso dedicare molto più spazio all'episodio, dal quale l'argomento dell'articolo è tratto ma in modo meno rigoroso, valorizzando più l'elemento narrativo che il suo ruolo di particolare da cui trarre considerazioni generali:

Verso l'ora del tramonto davanti all'albergo H. di Firenze, in una strada centralissima e rumorosa, molta gente fa capannello per sentire musica. Non musica d'orchestra o di clacson, e nemmeno di congegno antifurto. Si tratta di questo, mi spiega il direttore dell'albergo. Sul marciapiede di fronte all'ingresso, fra lastra e lastra, c'è un foro appena visibile, una sbrecciatura. Lì s'è imbucato un grillo fuggito da una delle tante gabbiette, il giorno dell'Ascensione, e vi ha stabilito la sua regolare dimora³². Nessuno l'ha mai visto. Qualcuno afferma che guardando attentamente dentro il foro si può veder fosforeggiare una fiammella azzurra, le ali del grillo. Ma il buco di solito è chiuso da molliche di pane o pezzetti di banana, il cibo che di giorno in giorno i clienti dell'albergo portano al cantore sotterraneo. Il grillo canta alle ore canoniche, e anche concede qualche «straordinario» quando le lastre d'ardesia vengono annaffiate. Il suo canto è potente e melodioso, riempie tutta la strada. [...]³³

³² Per un'analisi di questo brano sotto l'aspetto dell'ironia, cfr. 3. 2. 2.

³³ Nel passo tagliato si fa riferimento a un altro grillo, il quale «anni fa, s'era nascosto in qualche ricamo di statua, nel duomo di Strasburgo, e cantava solo a notte alta, con voce sottilissima. Aveva pochi

«Potrà durare molto?» mi chiede il direttore dell'albergo, preoccupato.

Culminando nell'osservazione di un cliente che dice «di aver prolungato il suo soggiorno all'albergo per non perdere il canto del grillo», è l'attenzione della folla che colpisce Montale, e che gli fornisce lo spunto per passare alla musica tradizionale e dunque a un ragionamento più ampio:

Solo nel *Concerto* attribuito a Giorgione ho veduto volti attenti, paragonabili a quelli che ascoltano il grillo fiorentino. I visi che si vedono ai concerti sinfonici non esprimono mai un'estasi musicale. Non dico che sia colpa dei compositori, e particolarmente dei compositori di oggi, sebbene non mancherebbero argomenti per sostenerlo. La questione è un'altra: è che la musica come arte organizzata perde ogni elemento di sorpresa. L'arte dell'imponderabile ha bisogno, oggi, per estrinsecarsi, di un apparato pauroso. Nulla di più materialistico e di più inverosimile di una partitura «scritta». E se poi si passa all'esecuzione (i viaggi, i programmi, le prenotazioni, il sapere in anticipo in che giorno, in quale ora dovremo commuoverci ascoltando il «pezzo») si entra in un ingranaggio che ben poco ha a che fare con l'armonia delle sfere.

D'altronde, non c'è nulla da fare. Analoghe osservazioni potrebbero farsi per la poesia scritta e la pittura dipinta: sebbene qui siano possibili godimenti meno macchinosi.

Da un avvenimento di piccola entità si giunge a una riflessione sul bisogno di ogni arte di un aspetto «imponderabile». Il tema delle incombenze necessarie per potersi accostare alle esecuzioni musicali («i viaggi, i programmi, le prenotazioni, il sapere in anticipo in che giorno, in quale ora dovremo commuoverci ascoltando il “pezzo”»³⁴), che con enumerazione simile è trattato nella terza variazione in senso ironico e denigratorio nei confronti dei festival, qui assume un nuovo valore: descrive la

ascoltatori». Si tratta certo dello stesso «grillo di Strasburgo notturno col suo trapano / in una crepa della cattedrale» cui Montale fa riferimento fra i possibili ultimi pensieri di Mosca in uno dei testi di *Satura (Il grillo di Strasburgo col suo trapano...*, 1-2). Peraltro non è l'unico riferimento alle poesie che si può trovare in queste righe: leggendo «È come il rombo del treno, vi si può adattare qualsiasi motivo conosciuto, dalla “pira” del *Trovatore* alla morte di Isotta» si può forse pensare alla carioca udita nella «litania» del «rapido» nel Mottetto *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...* (5-7).

³⁴ Nell'enumerazione, nell'uso della parola «prenotazioni» e nel ricorrere di questo ambiente da festival e da «albergo di lusso», secondo nota battuta di Longhi (Lonardi 1980, 209; cfr. anche Contorbias 2008) viene naturale sentire l'eco di *Ho sceso, dandoti il braccio*, 4-7: «Né più mi occorrono / le coincidenze, le prenotazioni / le trappole di chi crede / che la realtà sia quella che si vede»; o, sempre in *Satura*, di *Prima del viaggio*: «Prima del viaggio si scrutano gli orari / le coincidenze, le soste, le pernottazioni / e le prenotazioni [...]» (1-4).

sottrazione dell'esperienza artistica all'«elemento di sorpresa» che sembra essenziale per una fruizione non «macchinosa». Dall'occasione intesa in senso semplicemente giornalistico si arriva, qui, all'«occasione» montaliana, in senso profondo. Come non è infrequente nella poetica dell'autore, lo scarto dalla realtà, il «barbaglio» nello «schermo d'immagini» della realtà si concretizza in un animale³⁵: peraltro in un animale già più volte presente nelle poesie, il grillo³⁶. Il godimento dell'arte è considerato impossibile senza un simile «imponderabile» avvenimento. Si crea un cortocircuito fra l'evento che stimola la scrittura giornalistica e la riflessione e l'evento che si rende necessario per la mera apertura a un senso; che a quest'altezza, però, sembra ridimensionato e confinato alla sola fruizione dell'opera d'arte.

Come questo articolo, anche *L'imprevedibile all'Opera* (96-99) tratta di come un controllo totale sull'opera d'arte non sia desiderabile³⁷; e anche quest'ultimo articolo si apre con un aneddoto, stavolta non autobiografico, malgrado l'autore si mostri presente con l'uso della prima persona plurale:

³⁵ «[...] un'ossessiva presenza animalesca – presenza così insistita da divenirne una costante, così varia da costituirne un vero bestiario. Caratteristica questa non esclusiva della poesia di Montale, che gli animali scorrazzano liberamente ed assiduamente anche tra le pagine della *Farfalla di Dinard*, tanto da identificare un elemento essenziale nel codice interpretativo del lavoro montaliano in globo (“la nostra vita è un bestiario, e un serraglio addirittura”)» (Musumeci 1978, 393); e poi: «Ne deriva un bestiario che non tende all'allegorico dei bestiari medievali, ma che offre la possibilità della contemplazione soggettiva ed universale di una realtà che ci permette, di tanto in tanto, di decifrarne qualche geroglifico e di scoprirci forse un senso» (*ibidem*, 395).

³⁶ Oltre all'esplicitamente citato «grillo di Strasburgo», si pensi al grillo nominato in *A Liuba che parte*, che la protagonista «avrebbe comprato durante la festa fiorentina dell'Ascensione. Un autocommento (“è possibile che l'idea del grillo sia un ricordo di quella festa di Firenze in cui si vendono grilli in gabbia”, Montale ad Avalle) e una poesia di *Satura* (“un grillo in gabbia, ultima traccia / del transito di Liuba”: *Botta e risposta I*) sembrano confermare queste ipotesi» (Montale ed. De Rogatis, 59). Ma il grillo è anche uno degli animali che identificano Mosca (*Per il mio grillo*, nel *Diario del '72*).

³⁷ «La buona esecuzione di un'opera in musica è un terno al lotto. Il carro di Tespi (la sola utile invenzione del fascismo nel campo della musica) ha fatto qualche rara volta miracoli. L'errore era di seguire criteri sindacali: chi aveva la tessera di cantante doveva, a turno, esibirsi in pubblico. Ed era un massacro. Ma talvolta il caso faceva sì che s'incontrassero artisti, magari modesti, ma di temperamento affine e di buone possibilità; e allora nascevano come funghi esecuzioni genialmente riuscite, forse difettose, provvisorie, ma tali da far dire: “Ci siamo. Si deve far così e non diversamente”. È raro che si esca da un grande teatro con una sensazione simile. I grandi teatri presentano spesso esecuzioni perfette, non vive. Buona l'orchestra, buoni gli interpreti, ottima la messa in scena, intelligente la regia, eppure manca il più. Manca il legame interno, si sente che nessuno fa veramente sul serio» (*L'imprevedibile all'Opera*, 98-99). L'affinità tematica non esclude differenze anche profonde: sia perché qui la questione è vista dal punto di vista degli artisti e non dei fruitori, sia perché il tutto è trattato in modo più prosastico, dato anche che come sempre gli altri articoli tendono ad avere maggiore coesione argomentativa delle *Variazioni*; con meno implicazioni profonde; e in definitiva da un punto di vista più tecnico, com'è naturale per un conoscitore profondo dell'opera lirica quale era Montale.

Si dà la *Traviata*, in un grande teatro. Il nuovo tenore, esordiente, è molto impacciato, ma è giovane, dispone di una voce simpatica e nell'insieme non guasta. Un tenore che non guasta è già un miracolo tale da riempirci di meraviglia. A un certo punto però le cose si complicano in modo inatteso. Mentre Alfredo ci sta spiegando – in verità senza scaldarsi troppo – quali furono i suoi rapporti economici con Violetta e come mai egli «tutto accettar potea», ecco che interrompe il suo canto, si avventa sul tavolo da gioco, prende in mano le carte e le getta in aria: dopodiché continua a cantare con molto sobria indignazione. Altro fatto strano accade quando Violetta tenta di uscire per porre fine alla scenata disgustosa. Violetta sfiora Alfredo che potrebbe afferrarla ma si limita invece a seguirla con prudenza; solo quando lei avrà raggiunto la scalinata, Alfredo la prenderà per un braccio trascinandola all'estremo limite del proscenio. Come mai in questi due casi il misurato Alfredo tenta (senza riuscirci) di trasformarsi in un leone? È facile dirlo: egli ha imparato i due gesti dal regista, ma i gesti gli si sono appiccicati dall'esterno e non fanno parte del suo temperamento. In definitiva, i due gesti sono inutili, anzi dannosi all'effetto.

L'esempio che citiamo non è che uno fra mille. Il gesto di un artista fa parte della sua personalità (se questa esiste) e non si può darglielo a prestito.

Il racconto, che come il precedente è narrato al presente, è chiamato «esempio»; il racconto del grillo era un apologo. Entrambi vogliono dimostrare qualcosa: nel caso dell'apologo del grillo, che se la musica irrompe nella vita senza che sia stata programmata può suscitare più attenzione di quella dei più grandi compositori, perfino se a suonarla è un grillo; ma nella variazione prevale almeno all'inizio la descrizione puramente narrativa ed evocativa della scena, che per questo è anche più lunga. Solo dopo vari capoversi ne viene spiegato il senso. Nel caso dell'opera lirica il valore esemplare dell'avvenimento è chiaro per il lettore immediatamente, a partire dalla prima frase che subito descrive la situazione e ha quasi ruolo di didascalia. Il racconto è svolto quasi del tutto in modo oggettivo, con l'esclusione del commento iniziale sul tenore che «non guasta» e sulla rarità dei tenori competenti: dopo questa osservazione i cantanti sono sempre citati col nome dei personaggi, cosa che rende più straniante la scena e le contraddizioni nell'atteggiamento di «Alfredo». Solo dopo aver reso evidenti per il lettore l'esito fallimentare della sua recitazione, l'autore torna a intervenire direttamente con un'interrogativa e trae la morale dell'apologo. All'inizio del capoverso successivo la transizione dal particolare al generale è esplicita e semplice («L'esempio che citiamo non è che uno fra mille») e può seguire l'argomentazione più propriamente saggistica.

L'articolo *Dal museo alla vita* (325-26) tratta, come da titolo, dei fenomeni di avvicinamento dell'arte alle persone, sempre più chiaramente intese come massa. Il testo si apre così:

Tempo addietro un poeta che recitava i suoi versi in pubblico rivolse agli ascoltatori una imprudente raccomandazione: «Quando siete stanchi applaudite». Riuscì a declamare sì e no una ventina di versi e poi fu soverchiato da un'ovazione che lo costrinse a smettere. Quello fu un saggio del tutto accidentale di poesia aleatoria, una poesia che nei casi limite può appunto ridursi al silenzio coatto. Caso raro e affatto involontario.

Dall'aneddoto, l'autore passa immediatamente a una conclusione generale, ironica, funzionale al passaggio al resto dell'argomentazione: la definizione dell'episodio «un saggio del tutto accidentale di poesia aleatoria». Come avviene spesso nella raccolta, il passaggio dal tema della letteratura a quello della musica, a quello delle arti figurative, è rapido e senza soluzione di continuità: quest'aneddoto è immediatamente seguito da una riflessione sulla musica contemporanea, alla quale ne segue una sulle arti figurative, eccetera.

Si propone un ultimo esempio di incipit aneddótico: quello di *Il mostro dalle cento teste* (233-37):

Conosco un illustre docente universitario che da anni passa le sue serate davanti al video. Egli confessa che quanto più il programma è stupido, di tanto il suo divertimento si accresce. La televisione è diventata per lui un oppio di cui non potrebbe fare a meno. Unica sua riserva: l'insufficiente – finora – vuotaggine dei programmi. Mi è venuto in mente questo fatto leggendo, sul «Corriere», che secondo indagini del Centro europeo di psicologia diretto da Raymond Aron, le nozioni del cittadino medio sono, per più di due terzi, ricavate dalle comunicazioni di massa: cinema, televisione e stampa illustrata. Ho molta stima di Aron, ma se le altre scoperte del suo Centro fossero simili a questa dovrei dubitare della serietà dell'Istituto da lui diretto. Due terzi soltanto? Basta aver frequentato qualche locale pubblico (stabilimento balneare o ricreativo, caffè, casa o salotto) per accorgersi che la conversazione – quel poco di conversazione che ancora sussiste – è tutta fondata sui sussidi dei cosiddetti *mass media*. Non si tratta più dell'uomo medio, ma dell'uomo senza distinzione di livelli o di classi. È vero: «soprattutto le immagini parlano oggi ai giovani». Io aggiungerei «ai giovani e ai vecchi».

Il mio caro amico Fulchignoni, commentando questo stato di cose, si mostra ottimista. Egli pensa che [...]

In questo caso l'aneddoto, in qualche modo autobiografico dato che riguarda un conoscente dell'autore, è raccontato brevemente, per passare immediatamente allo spunto preso da una lettura, quella dell'articolo sullo studio del Centro europeo di psicologia. Da queste si passa, nel secondo capoverso, all'opinione del regista Fulchignoni. Da un primo spunto narrativo si passa a spunti argomentativi, ma comunque occasionali, per poi giungere al ragionamento vero e proprio di Montale.

Come si vede, la scelta di aprire diversi articoli con degli episodi emblematici ha la funzione di accompagnare il lettore verso l'argomentazione più esplicita, già orientandolo verso l'opinione dell'autore; spesso sono aneddoti divertenti o raccontati con ironia, che aiutano a coinvolgere immediatamente chi legge e che danno concretezza a discorsi altrimenti astratti.

2.3.2. *Incipit gnomici*

In altri casi l'autore ha scelto un atteggiamento opposto, usando come incipit direttamente delle affermazioni di carattere generale, e talvolta quasi delle sentenze. È il caso del peculiare articolo-dialogo *Peripatetici* (318-19), che si apre così:

L'importante è di sapere se l'uomo sarà il padrone del suo avvenire o se l'avvenire sarà il padrone dell'uomo. *Tertium non datur.*

Si è già osservato che un'apertura tanto gnomica è probabilmente bene abbinata a un articolo che, sin dal titolo, vuole rifarsi, sempre con una certa ironia, alle opere della filosofia antica. La sentenziosità del primo periodo è rimarcata dal chiasmo; il secondo, con l'uso della formula latina del terzo escluso, si rifà direttamente – e ancora ironicamente – all'aristotelismo, specie nella sua ricezione medievale.

Al di là di questo esempio, che appunto è un caso particolare, se ne trovano altri più regolari. Per esempio, l'incipit della quarta variazione (157-61):

Come l'uomo di mille anni fa, l'uomo d'oggi esiste, o crede di esistere. Sente o crede di esistere, uomo distinto tra altri uomini distinti, in un mondo costituito, in una realtà sociale, in un contesto di rapporti umani.

Ma a queste premesse così astratte segue presto un dato ben più concreto, nella sua genericità:

Speculando sulla propria natura, sui propri strumenti di conoscenza l'uomo d'oggi potrà anche convincersi che la vita individuale è un'illusione e che il mondo esteriore non è che una lanterna magica ch'egli proietta a se stesso; ma ciò non gli impedirà di recarsi alla cassa il 27 del mese, a riscuotere lo stipendio.

Certo, c'è un elemento di ironia nella scelta, fra tutte le attività umane, proprio della riscossione dello stipendio; secondo il topos, presente anche nel discorso comune, di accostare ironicamente le attività economiche alle questioni esistenziali, e insieme la più semplice messa in discussione di ogni scetticismo radicale, qui naturalmente banalizzato. Ma è interessante sottolineare, ancora una volta, la dialettica fra le affermazioni di natura concettuale e l'abbassamento al quotidiano. Un altro incipit gnomico è quello di *L'uomo nel microsolco* (251-55): un articolo già affrontato in altri capitoli, ricco di immagini metaforiche anche molto complesse, ma il cui incipit è esclusivamente speculativo:

Il passato è il più grande nemico dell'uomo d'oggi, e non senza un perché. I suoi torti, infatti, sono molti, e il torto maggiore è di non esserci, di non essere il presente. In tempi di vitalismo sfrenato questa colpa è imperdonabile. Dal futuro possiamo attenderci qualcosa di buono, se non altro la nostra sopravvivenza fisica: ma il passato è già morte accumulata alle nostre spalle.

In generale, l'uso di termini quale «passato», «presente», «futuro» è frequentissimo nell'opera: oltre cinquanta occorrenze per «passato», oltre trenta per «presente», oltre venti per «futuro»; senza contare tutte le perifrasi che si avvicinano a questi concetti. Ancora una volta il contrasto fra passato e presente, insieme all'angosciante prospettiva del futuro, si dimostra centrale in *Auto da fé*. La riflessione costante sul passare del tempo e sul contrasto fra ieri e oggi raggiunge in casi come quello sopraccitato una

particolare densità: Montale gioca sull'alternanza fra passi di esplicita definizione concettuale e, più spesso, immagini, metafore, casi particolari o personali, che mirano a dare al lettore un'immagine concreta e vivida.

2. 3. 3. *Incipit che indicano l'occasione*

Ciò non esclude che numerosissimi incipit siano meno marcati di quelli finora elencati, e che si limitino a indicare il libro recensito, o l'avvenimento che l'autore vuole commentare, insomma lo spunto dell'articolo: almeno quello apparente. Se ne fornisce un rapido elenco non esaustivo, che serva soprattutto a evidenziarne i caratteri:

Il caso di Sebastiano Aglianò, quale trapela più per accenni che per disteso da questo suo recente e curioso volumetto di psicologia collettiva (*Cos'è questa Sicilia*, Mascali, Siracusa 1945) è singolare senza per questo apparire inaspettato a chi conosca qualcosa degli uomini e dei problemi della Sicilia (*Sicilia*, 42).

Una quarantina d'anni fa, in un suo dotto e bizzarro libro che non credo abbia destato molte discussioni: *La scepsi estetica*, il filosofo Giuseppe Rensi si sforzava di dimostrare che il giudizio estetico è sempre soggettivo e non può aspirare all'assolutezza. Secondo il Rensi, di uno che avesse preferito, supponiamo, Parzanese a Dante, Franz Lehár a Beethoven in nessun modo poteva dirsi che fosse nel falso. Nel mondo dell'estetica non c'era verità e errore, ma solo il gusto individuale, sempre vero e inconfutabile (*Il giudizio estetico*, 129).

Scorrendo i primi tre numeri della rivista «Questo e altro» che si pubblica a Milano e varie altre riviste giovanili di interesse più ristretto ma non meno impegnate nell'analisi della cultura contemporanea e della sua evidente crisi, mi son chiesto a quale pubblico esse si rivolgano e ho dovuto concludere che una simile domanda avrebbe avuto una più facile risposta appena quarant'anni fa se fosse stata posta, supponiamo, a proposito della «Ronda», una delle migliori riviste che abbiano espresso da noi «gli anni Venti» (*Madrepore umane*, 269).

L'apparizione in veste italiana degli scritti teorici e critici di Alain Robbe-Grillet (*Il nouveau roman*, Sugar) mi consente di tornare, contro voglia, su un argomento che mi ero proposto di abbandonare. Mi ha spinto, anzi sollecitato l'intelligente prefazione che Luciano De Maria ha dato a questi scritti (*Uomini*

oggettuali, 283).

Come si vede, la citazione bibliografica è più precisa quanto più ci si avvicina al genere della recensione. Fra i casi citati, si tratta di quelli che chiaramente si riferiscono a libri usciti da poco: si parla del «recente e curioso volumetto di psicologia collettiva» di Aglianò e dell'«apparizione in veste italiana» degli scritti di Robbe-Grillet. In ambo i casi Montale cita i testi con le perifrasi appena riportate, ma fa seguire a esse, fra parentesi, titolo e casa editrice, come da prassi. Questa precisione non sembra necessaria nel caso del libro di Rensi: qui Montale sta recuperando un testo di «una quarantina d'anni» prima, peraltro, a quanto pare, un testo passato in sordina: qui, più che di uno spunto, si tratta di un pretesto scelto per introdurre un argomento di riflessione. Nel terzo caso, il riferimento passa discorsivamente da un titolo specifico a «varie altre riviste giovanili», dato che lo spunto è la loro consultazione generale più che un testo specifico. In tre dei quattro casi su cui ci stiamo soffermando è presente la prima persona: non si nasconde la presenza dell'autore dell'articolo che legge, «scorre», si pone domande. Nel quarto esempio è brevemente evidenziato il ruolo del giornalista, che si propone di non tornare più su un argomento ma poi lo riprende dopo alcune sollecitazioni culturali. Non è infrequente, in generale, che siano mostrate, pur concisamente, le azioni dell'autore: talvolta anzi emergono in primo piano proprio le consuetudini giornalistiche, i riferimenti ad articoli pubblicati precedentemente, alle risposte dei lettori, eccetera:

Giorni fa, riferendosi al mio corsivo *È morto il romanzo?*, Giuliano Gramigna osservava che [...] Io vorrei proporre una spiegazione [...] (*Si parla poco dei poeti*, 303).

Dopo aver detto, qui, che gli scrittori d'oggi avrebbero poco o nulla da guadagnare se tenessero d'occhio i recenti progressi della musica, ho voluto documentarmi, nel timore di aver sbagliato (*La musica aleatoria*, 228).

Quest'ultimo passo, naturalmente ironico, prosegue con l'elenco delle esperienze di fruizione musicale dell'autore e col racconto della lettura di un fascicolo che poi diviene spunto dell'articolo; si vuole sottolineare dunque la sua presenza, le azioni che compie

intorno all'atto dello scrivere e, come nell'esempio riportato sopra, le reazioni che sorgono intorno agli articoli, le risposte dei lettori o di altri intellettuali, eccetera.

In qualche caso, inoltre, l'autore sceglie di aprire l'articolo con una citazione:

«Compiere fino in fondo l'esperienza mondana, perdersi per salvarsi, rinunciare decisamente ad ogni metafisica e ad ogni teologia, ad ogni morale dedotta da postulati principi ed accettare di fare senza sapere da prima se quel che si farà avrà o no un esito eticamente valido: questo, credo, è il senso della tecnica dell'Informale, questa la ragione del suo opporsi al fare meccanicistico dell'industria, che elimina *a priori* il rischio, l'avventura l'alternativa.» La frase è tolta da un libro di Giulio Carlo Argan (*Salvezza e caduta nell'arte moderna*, pubblicato dal Saggiatore) che ci dà la storia della corrente informale fin dalle origini e sembra attribuire a simile tendenza artistica il quasi esclusivo privilegio di potersi dire moderna (*Salvezza e caduta dell'arte moderna*, 320).

«La ruota della fortuna» ha detto Mussolini all'ammiraglio che lo scortava a Ponza «ha girato il 28 giugno 1942, quando ci siamo fermati davanti a El Alamein.» In queste parole si rinchiude il segreto di ciò che divide e divideva il dittatore dalla parte migliore del popolo da lui così a lungo guidato (*La ruota della fortuna*, 59).

Nel primo esempio, l'incipit non differisce molto da quelli citati sopra nei quali, come in questo, la citazione bibliografica era riportata fra parentesi. Almeno in un caso la citazione è riportata in discorso indiretto libero:

Anche i fisici dell'atomo credono in Dio. Così mi scrive, da Albenga, l'ingegnere Della Valle, che ringrazio. Ma il Dio dei fisici, egli aggiunge, ha poco a che fare col Dio delle religioni storiche e meno che meno col Dio di Teilhard de Chardin (*Lettera da Albenga*, 338).

In tutti e tre questi casi l'uso della citazione varia gli incipit più standard di questo genere di articoli e mette immediatamente il lettore di fronte a un'opinione che non corrisponde con quella dell'autore, il quale potrà poi schierarsi decisamente contro di essa, o metterla in discussione solo in parte, o concordarvi, eccetera.

2. 3. 4. *Incipit tematici*

Talvolta l'incipit si risolve infine in una semplice e piana esposizione del tema; fra questi si contano spesso anche i sopraccitati inizi dai quali sono ripresi i titoli degli articoli, come *Le parole e la musica*, *Terzo settore*, *I custodi della morale* eccetera: in questi casi la corrispondenza fra titolo, tema e incipit non pone grossi problemi. Talvolta la corrispondenza è solo fra tema e incipit ed esclude il titolo, o almeno la sua citazione letterale:

Il cosiddetto divorzio fra l'arte odierna e il pubblico non è un fatto di questi giorni. Anche cinquanta, anche cento anni fa – e si potrebbe risalire ben più addietro – esisteva un'arte per pochi, un'arte per iniziati (*Tornare nella strada*, 124).

La maggior giustificazione che potesse avere l'arte moderna (intendo quella dei molteplici *ismi*) era nella sua forza d'urto, di *choc* (*L'arte per tutti*, 200).³⁸

Quando si parla dell'impegno o dell'*engagement* dell'artista, oggi non si intende affatto alludere al dovere che ogni artista ha di lottare senza risparmio di forze contro gli ostacoli che in lui si frappongono tra l'ispirazione e la formazione dell'opera. Si intende invece alludere all'indicazione nettamente «progressiva» che un'opera d'arte attuale dovrebbe almeno suggerire (*Presi «nel giro»*, 214).

Come si può notare, questi incipit sono più frequenti in articoli che trattano temi legati alle arti: non a caso, temi sui quali Montale nella raccolta si dimostra particolarmente *tranchant* e sicuro delle sue opinioni. Come si vede anche raffrontando con i casi di *Le parole e la musica*, *Terzo settore* eccetera, in gran parte dei casi questi incipit si aprono con un primo periodo breve o molto breve; e in gran parte dei casi, ma non tutti, evitano l'uso della prima persona a favore di una postura che si vuole oggettiva. Come nel caso dei titoli, dunque, si arriva a una medietà complessiva che non esclude eccezioni e guizzi; e che spesso cerca un appiglio nella concretezza, o nella narrazione, dal quale nascono o nel quale trovano argomentazione i ragionamenti astratti.

³⁸ In questo caso e nel precedente si vede ancora una volta il confronto fra presente e passato.

2. 3. 4. *Incipit spostati*

Il consumo intellettuale (242-56) è un esempio perfetto di un fenomeno testuale molto frequente in *Auto da fe'*³⁹: la presenza di un primo capoverso che non affronta direttamente l'argomento del testo, ma lo sposta nel tempo, nello spazio o, paradigmaticamente, in un'analogia.

In questo caso si tratta di uno spostamento nello spazio, dall'Occidente all'alterità della realtà russa — percepita come fortemente alternativa nel 1963, in piena guerra fredda:

Il piede e la scarpa. Il giovane poeta russo Voznesenski, amico e rivale di Evtuschenko e come lui occupato a recitare le sue poesie dinanzi a non meno di quarantamila persone, è passato giorni fa da Milano e ho avuto il piacere di incontrarlo. Simpatico ragazzo, dotato di una apparente ingenuità che non esclude una furberia volpina, non ha lasciato qui a Milano, ch'io sappia, nessun detto memorabile. A Roma, invece, sembra che abbia dato una risposta molto interessante a chi gli poneva il problema della libertà del poeta di fronte ai poteri che gli danno da vivere. «Si tratta» egli avrebbe detto «di trovare la scarpa adatta al proprio piede»: ossia, se intendo bene, di possedere una certa abilità manovriera. Dalle notizie che abbiamo si direbbe che in Russia non manchi del tutto la scelta tra le possibili, metaforiche scarpe.

In Occidente, com'è naturale, le scarpe sono sovrabbondanti, tanto che i poteri costituiti non hanno bisogno di stipendiare direttamente gli artisti. Lo fanno per via indiretta, alimentando il consumo della così detta «produzione intellettuale».

Il resto dell'articolo è, come ci si può aspettare, una riflessione sulla situazione dell'intellettuale in Occidente. Il passaggio avviene col primo stacco di capoverso, con un semplice «In Occidente» di implicito valore oppositivo rispetto al complemento di «in Russia» usato nel periodo precedente.

La metafora delle scarpe è ripresa nell'osservazione finale; l'affermazione del poeta russo è dunque utilizzata coerentemente per ragionare sugli avvenimenti della realtà

³⁹ Inoltre, a patto di prenderne in esame una porzione molto più piccola, questo caso è anche eccezione a una regola: Montale sembra rifuggire gli incipit che si aprono su una frase nominale o comunque molto breve. Solo due casi sfuggono a questa regola generale: oltre a *Il consumo intellettuale*, la già citata ottava variazione, che si apre quasi con una didascalia («Italia 1953. Sale alla cattedra il professore [...]»).

vicina a quella di Montale. Dunque, in questo caso l'accostamento ha una certa giustificazione interna all'articolo.

Qualcosa di simile avviene anche per esempio nei passaggi per analogia⁴⁰. Analizziamo uno dei più notevoli, quello che apre *Una vecchia insegna* (263-66):

I progressi dell'ornitologia hanno reso necessaria la creazione di uno schedario elettronico degli uccelli migratori. Ogni scheda, dice l'annunzio, calcola per ogni specie la quota che ciascun cacciatore è autorizzato a uccidere. Il cacciatore, mentre il rarissimo picchio nero gli sfreccia dinanzi, dovrà estrarre dal suo carniere il microfilm dello schedario e controllare se a lui, *pro capite* e tenuto conto del numero dei cacciatori esistenti in Europa (perché lo schedario è europeo) sarà permesso di far fuoco. I progressi dell'ornitologia... Ma che dire dei progressi della sociologia, che è anche una scienza dei bisogni?

Uno schedario degli scrittori dovrebbe imporsi per molte ragioni: prima di tutto per appurare se essi possano suddividersi in specie rare o addirittura in via di estinzione, e in specie abbondanti e molto prolifiche, adatte a tutti i climi; in secondo luogo quali e quanti di loro possano essere moralmente uccisi dal fabbisogno industriale. Uccisi o, se volete, resi commestibili e vendibili a maggior gloria del progresso.

Ma la forma più frequente nella quale si presenta questo fenomeno è lo spostamento nel tempo, anche perché pone l'accento, che come si è detto in questa raccolta è fondamentale, sul rapporto fra passato e presente. Ciò avviene per esempio in *Sul filo della corrente* (247-50):

In gran parte dei secoli che la storia conosce (forse una trentina, ma con enormi lacune di tempo e di luogo) si ha l'impressione che gli uomini si esprimessero per delega. Anche senza andare alle urne essi affidavano a pochi eletti il compito di rappresentarli nei campi dell'azione, del pensiero, dell'arte e della fede religiosa. I molti, in quanto individui, non si occupavano di tutto questo e dicevano ai pochi: fate voi. In se stessi, i molti, sembra non avessero esistenza individuale: erano la materia greggia della storia. Ma

⁴⁰ Al fenomeno analogo che si riscontra nelle opere critiche Massimo Natali dedica delle osservazioni nell'ambito di una discussione più ampia sul linguaggio figurato montaliano: «Montale sceglie raramente di cominciare per metafora, inizia piuttosto descrivendo, o al limite con un aneddoto: conto invece meno di una decina di attacchi con figura, dunque pochi, ma anche per questo quando ciò accade è tanto più evidente. Gli attacchi figurati, quando ci sono, risultano davvero strutturali e tenuti: si registrano almeno un lungo paragone fra i sermoni dei predicatori e la critica sui giornali [...]; la definizione figurale netta all'esordio di un articolo come *Storia dell'araba fenice* (cioè della poesia stessa [...]); il mito di Cardarelli come “mito del giudice dal ‘dito alzato’ [...]”; l'inizio di un pezzo su Levet – dopo un brevissimo acconto biografico – sulla gloria poetica come entrata “nel Palazzo dell'Immortalità” [...] e poco altro» (Natale 2022, 78).

intanto, in qualche modo, fu possibile fare la storia di quei tempi, sia pure a larghe bordate, per approssimazione.

Oggi è diverso: si può amare o non amare i tempi in cui viviamo (ed io li amo appassionatamente, e appunto per questo ne scopro la caducità), ma non si può negare che quasi certamente stiamo entrando in una preistoria, nell'oscuro antefatto di tempi che gli storici potranno poi descrivere.

In questo caso lo spostamento è reso evidente dall'analogo attacco dei due capoversi iniziali, entrambi iniziati con complementi di tempo («In gran parte dei secoli [...]», «Oggi [...]»). È un modulo presente altre volte nella raccolta, magari senza lo stacco di capoverso:

Quando fu inventato il telefono qualcuno paventò certo quel nuovo tipo di intrusione nell'intimità familiare; ma poi tutti finirono per consolarsi e per dire: dipende dall'uso che se ne farà... E il cattivo uso non mancò e non manca, ma fu sopraffatto dal buon uso. Così oggi, di fronte ai *mass media* (radio, televisione, pubblicità, fumetti ecc.), di fronte al pericolo di un universale *bourrage des crânes* molti benpensanti dicono: non sono cattivi in sé questi ritrovati; tutto dipende dall'uso che se ne fa (*Di bene in meglio*, 267).

Un tempo le storie letterarie e le antologie scolastiche escludevano, fatte poche eccezioni, gli autori viventi. Oggi ne sono addirittura rigurgitanti (*Maestri e discepoli*, 301).

La contrapposizione è similmente schematica in questi casi, che peraltro si inseriscono anche nella casistica di cui sopra degli incipit che includono rimandi temporali.

2. 4. *Altri fenomeni testuali*

Questo capitolo sarà dedicato all'osservazione di alcuni fenomeni testuali ricorrenti che interessano il livello soprasintattico: modalità nella cui ricorrenza – nella variazione – si può leggere forse la costante pratica della scrittura giornalistica e la necessità quotidiana di reinventare costantemente e in tempi brevi degli schemi che, in qualche caso, sono quasi degli automatismi.

Dalla loro analisi emergono alcuni tratti interessanti. Innanzitutto, il modo in cui può variare il rapporto fra le parti di *Auto da fé*: alcuni fenomeni, come si vedrà, interessano l'intera raccolta, altri ripercorrono la consueta divisione fra gli anni '40 e gli anni '50, altri sfuggono a questa legge e accorpano le prime due parti separandole dai *Francobolli*. Un'altra questione che spesso interessa questi fenomeni è il rapporto fra generale e particolare, fra tendenza all'astrazione o, invece, alla concretezza icastica; tendenze entrambe presenti, ma delle quali la seconda ha senz'altro più spazio.

2. 4. 1. *Estensione dell'indicatore di polifonia*

Come si è già mostrato, più o meno tutti i testi della raccolta sono in dialogo con testi altrui: perché li recensiscono, a volte, o anche solo perché li citano e ne riportano alcune opinioni, com'è nella natura del genere. La polifonia è dunque una costante di questi testi; anche se naturalmente si tratta di una polifonia orientata, nella quale la voce principale sceglie cosa riportare di quelle secondarie, le commenta, si dichiara d'accordo o le confuta.

La citazione letterale in questi articoli è presente ma in modo molto limitato: quello che avviene normalmente è che Montale riassume le posizioni altrui con parole proprie. Questo procedimento può occupare anche svariate righe di testo, e di solito ha la misura di un capoverso. Il fenomeno che si vuole individuare qui è un caso specifico: l'estensione del dominio dell'indicatore di polifonia, che spesso in *Auto da fé* ha una portata particolarmente ampia. L'indicatore («secondo X», «dice Y», etc) è di solito

espresso un'unica volta, su una certa lunghezza della parte polifonica del discorso: tanto che in alcuni casi è possibile che il lettore in un primo momento identifichi quelle parole con i pensieri di Montale. La situazione di solito è chiarita al termine della porzione di testo, spesso nel paragrafo successivo: lì Montale esprime il proprio accordo, o il proprio accordo parziale, o disaccordo. In tutti questi casi il modo prevalente è l'indicativo, e non si riscontra, per esempio, il condizionale, che potrebbe tradire un distanziamento. Ecco un esempio molto chiaro:

Giorni fa, riferendosi al mio corsivo *È morto il romanzo?*, Giuliano Gramigna osservava che, pure restando insoluto il mio interrogativo ed ammesso come vero che molta gente non legge più romanzi, è altrettanto vero che la questione del romanzo (se sia vivo o morto, e quali caratteri dovrà avere o non avere il romanzo di domani) è spesso tenuta viva in tutti i giornali e i periodici italiani. Ma c'è di più: i romanzi che escono saranno più o meno letti e venduti, ma di essi, non di tutti ma di molti, i giornali si occupano nelle loro pagine letterarie. Dunque il morto dà ancora qualche segno di vitalità; mentre la poesia – di cui non si celebrano ancora i funerali – resta del tutto inosservata.

Centinaia, forse migliaia di libri di versi si pubblicano annualmente in Italia e solo la minima parte di questa carrettata di poesia trova un critico che se ne occupi. Eppure i libri sono molti e l'Italia è forse l'unico Paese in cui un poeta esordiente trovi un editore che non gli faccia pagare le spese di stampa. Come si spiega questo fatto?

Io vorrei proporre una spiegazione [...] (*Si parla poco dei poeti*, 303).

In questo caso le opinioni di Gramigna prendono lo spazio di due capoversi e sono introdotte dall'indicatore «Giuliano Gramigna osservava che»: questo indicatore non è mai ripetuto⁴¹. Non solo: Montale chiude l'esposizione di queste parole con un'interrogativa diretta, dunque come identificandosi pienamente con il pensiero che riporta. Con l'inizio del terzo capoverso, che peraltro è aperto dal pronome «Io», è chiara la duplicità dei punti di vista, pur coincidenti. Montale non si distanzia dalle idee di Gramigna, ma si pone come un punto di vista aggiuntivo, in grado di proporre la spiegazione che Gramigna non aveva saputo trovare. Un caso simile si trova in *L'arte spettacolare* (91-92); trattandosi di un brano più lungo lo si riporta qui con qualche taglio non significativo:

⁴¹ Certo, non si può escludere che una parte di quelle idee vadano attribuite a Montale stesso: il confine

Secondo Carlo L. Ragghianti, autore di un ricco libro – *Cinema arte figurativa* (Einaudi) –, oggi si può distinguere solo fra spettacolo e non-spettacolo, e tutta l'arte spettacolare è visiva e appartiene dunque al dominio delle arti figurative. Film e commedia sono figuratività svolta nel tempo e non solo nello spazio [...]. Anche un quadro o una statua contengono un tempo – non solo psicologico, ma storico – che si deve sdipanare come un gomitolo per intenderli effettivamente. (E qui, aggiungo io, mi fa piacere veder implicitamente combattuta la tesi secondo la quale [...] il tempo, come quarta dimensione, sarebbe entrato nella pittura solo con l'avvento del cubismo [...]. Solo Montaigne e Bach, Wagner e Proust e non Masaccio e non Piero, avrebbero dunque costruito col fattore temporale quanto Picasso e Braque?)

Ricondotte sotto l'insegna della figuratività tutte le arti visive, e anche lo spettacolo, ne resta fuori, secondo il Ragghianti, la poesia. La poesia non è, per definizione, rappresentabile. [...] Quando dal libro si passa al palcoscenico, nasce un nuovo genere d'arte – lo spettacolo – di cui è esclusivo autore il nuovo artista figurativo, il regista. [...] Non cercate, in questi casi, l'autore del testo scritto o cercatelo in biblioteca. A teatro non lo trovereste.

Fin qui il pensiero del Ragghianti è rigorosamente logico; potrete accettarlo o respingerlo, ma non accusarlo d'incoerenza. Un dubbio s'insinua però nel lettore quando il critico distingue, o sembra distinguere, fra teatro poetico e teatro spettacolare.

Come nel caso precedente, l'opinione discussa occupa due capoversi, ed è con l'inizio del terzo che si conosce il pensiero di Montale. L'indicatore apre il primo capoverso («Secondo Carlo L. Ragghianti») e non è più ripetuto. La vera differenza fra i due esempi è la presenza in quest'ultimo della lunga parentetica che occupa la seconda parte del primo capoverso, nella quale Montale fa esplicitamente un'aggiunta, a propria volta introdotta da un indicatore («aggiungo io»). Questo intervento, che complica la struttura polifonica del brano, è comunque delimitato dalle parentesi, che rendono più trasparente lo schema. Anche stavolta all'inizio del terzo capoverso corrisponde la presa di posizione: o meglio, in questo caso, la mancata presa di posizione su questa parte del pensiero, e l'introduzione di una parte che invece è esplicitamente non condivisa.

Nella sesta variazione il distanziamento dell'autore è evidente anche prima di essere dichiarato (168):

Leggo articoli di fuoco sul *Serse* di Haendel. L'argomento è insulso, i personaggi non esistono,

non è netto.

l'azione vi fa difetto, la musica è una stanca collezione di arie accademiche; e infine (ultima e più strana osservazione) è ridicolo che il pubblico di oggi ascolti con una sorta di compunzione spettacoli ai quali coloro che li videro nascere (immersi com'erano in chiacchiere scherzi e pettegolezzi) non prestavano attenzione.

Ora io non vorrei negare il carattere convenzionale del *Serse* e di quasi tutti i melodrammi del suo tempo, vivi soltanto per qualche ispirata melodia, intercambiabile e pronta ad emigrare da un'opera all'altra. Penso, tuttavia, che le citate osservazioni possono distruggere intere stagioni di opere poetiche e musicali che non trovano rispondenza al nostro gusto d'oggi.

Già la scelta della metafora «articoli di fuoco» mette sull'avviso il lettore, segnalando che l'autore reputa molto forti le critiche che seguiranno; la sequenza di coordinate che attaccano uno per uno ogni aspetto dell'opera è inoltre troppo esasperata e troppo rapida ed esaustiva per suonare convincente. Inoltre anche stavolta una parentetica, «(ultima e più strana osservazione)», ha il ruolo di veicolare in anticipo il punto di vista di Montale. Ma anche qui la presa di posizione più esplicita corrisponde con lo stacco di capoverso.

Questi esempi non sono certo gli unici che si possono fare: questo procedimento è fortemente diffuso nella prima e nella seconda parte⁴²; le occorrenze nei *Francobolli* sono invece poche. Questo è dunque uno dei pochi fenomeni a diffondersi secondo uno schema diverso dalla tradizionale bipartizione che divide la prima parte da un lato dalla seconda parte unita ai *Francobolli* dall'altro.

Si può leggere questo fenomeno come una prova di onestà intellettuale: Montale riporta le opinioni delle sue fonti, anche quelle che critica, e dedica ad esse largo spazio. Ma l'idea che vuole esprimere è sempre chiara, e naturalmente sceglie di impostare i problemi nel modo più congeniale alle sue tesi. Anzi, la stessa scelta di riportare le opinioni altrui implicando un simile grado di oggettività può essere a maggior ragione fuorviante, specie quando è usata per mostrare le contraddizioni interne alla fonte, oppure quando Montale si serve, come si è mostrato, della strategia di mostrarsi aperto a concordare con una parte dell'opinione riportata, per poi confutare la parte seguente.

⁴² Alcuni esempi ulteriori (si tratta ancora una volta di un elenco non esaustivo), più o meno aderenti allo schema descritto: *Cronache di una disfatta*, 34; *Sicilia*, 43-44; *Variazioni* V, 164, e IX, 182-83; *L'uomo alienato*, 225-26; *La musica aleatoria* 228-230; *Sul filo della corrente*, 250; *Libertà e comunicazione*,

2. 4. 2. *I ritratti*

Avviene in alcuni articoli di *Auto da fé* che dei personaggi storici o letterari siano descritti, nel loro carattere e soprattutto nelle vicende che li hanno avuti come protagonisti, secondo una peculiare modalità: accostamento di una serie di apposizioni e di attributi, nelle forme di sostantivi, aggettivi e participi, retti da un unico verbo principale. Il numero di queste occorrenze è limitato e si concentra negli articoli degli anni '40: non a caso, dato che sono, come si è più volte detto, i più lunghi e quelli nei quali descrizione e argomentazione hanno più agio di distendersi, anche in forme ipotattiche più complesse⁴³.

Questo fenomeno raggiunge la sua massima espressione nell'articolo *Una «tragedia italiana»...* (37-41), recensione di *Qui non riposano* di Indro Montanelli. In questa recensione l'autore descrive brevemente i tre personaggi protagonisti del romanzo, in modo che il lettore possa decidere da sé cosa pensa delle loro scelte prima che la critica esplicita all'autore si dispieghi. In due dei tre casi si riscontra l'applicazione del ritratto nelle forme sopradescritte⁴⁴:

[...] Folco Ferrasco fascista «antemarcia», uomo politico, poi fascista dissidente, esule in Francia dove diventa un grosso papavero dei fuorusciti, più tardi reduce in Italia e volontario della guerra di Etiopia, da ultimo maggiore dei granatieri, membro della commissione d'armistizio con la Francia, viaggiatore e seduttore di molte donne che vedono in lui *un vero italiano* (uhm!) e *dulcis in fundo* gerarca repubblicchino nell'inverno del '43 ed eroe del doppio giuoco, muore anche lui per mano d'ignoti a pochi passi dalla salma del Candura.

281.

⁴³ Si può confrontare questo fenomeno con le «libere accumulazioni polimembri» descritte da Sboarina nel suo saggio sulla sintassi di *Farfalla di Dinard*; in particolare al caso delle serie di aggettivi uniti a frasi nominali, esemplificati nel ritratto del signor Stapps (Sboarina 1989, 202).

⁴⁴ Il racconto delle vicende del primo personaggio è invece ben più tradizionale: «Il caso di Edoardo Candura è curioso. Nobile disonesto, si è finto padre di un segretario federale ebreo, un tal Nissim che occorre salvare dalle leggi razziali, è riuscito nel salvataggio, ha vissuto col presunto figlio dividendone prebende e fortuna; per alcuni anni lo si è ritenuto un uomo d'onore, un filantropo; poi, dopo il 25 luglio, il Candura deve scappare perché accusato di menzogna, di falso in atto pubblico, di truffa in danno di un ebreo; segue il colpo di scena dell'8 settembre ed ecco il Candura fuggire anche da Milano, tacciato di filosemitismo, di pietismo e di altri *ismi*. Cerca di passare la frontiera e qui sappiamo la sorte che gli è toccata».

Al soggetto «Folco Ferrasco» si accostano le apposizioni «fascista “ante marcia”», «uomo politico»; con aggiunta della determinazione temporale «poi», che con le altre consente alla storia di avere un'estensione diacronica, «fascista dissidente»; «esule in Francia», cui si accosta una prima relativa («dove diventa un grosso papavero dei fuoriusciti»); «più tardi», ulteriore passaggio temporale, «reduce in Italia» e «volontario della guerra di Etiopia»; «da ultimo» seguono altre qualifiche, alcune ufficiali e altre descrittive («viaggiatore e seduttore»), all'ultima delle quali si lega un'altra relativa; prima di concludere con le ultime due, l'autore stesso premette «*dulcis in fundo*», esplicitando la propria consapevolezza della lunghezza dell'elenco e l'immoralità della vita raccontata. Dopo, quindi, ben dodici apposizioni, Ferrasco «muore»: l'unico evento della sua vita affidato al solo verbo principale è quello conclusivo, e dunque un'intera esistenza è racchiusa in un periodo con un'unica principale. La definizione di «ritratto» è subito esplicitata: «Come classificare questo nuovo Rubè? Un eroe o un buffone? No, un attore, ci dice Montanelli che ha tutta l'aria di volerne fare un personaggio rappresentativo di tutti gli italiani e non solo un “ritratto immaginario”».

Al di là dell'esplicita critica al tentativo di Montanelli di generalizzare il caso, ci si rende conto del fatto che questo non è un ritratto nel senso tradizionale del termine: è una biografia compressa. Un fenomeno anche più marcato è presente nella descrizione del terzo personaggio del romanzo di Montanelli, anche questa subito definita «ritratto»:

Ma a farci lume vien poi il ritratto di Antonio Bianchi [...]. Antonio Bianchi che a dieci anni ha avuto addosso la camicia nera, appartiene alla generazione *naturaliter* fascista. Giornalista, volontario in Etiopia, decorato, scoperto da Ojetti, insegnante in Estonia, corrispondente del «Corriere» dalla Spagna, dalla Finlandia e da altri paesi in guerra, più tardi deluso del fascismo e contrario all'intervento, più tardi ancora partigiano, arrestato dai tedeschi, rifugiato in Svizzera, guardato di malocchio dai vecchi antifascisti che diffidano di lui, risentito di questa diffidenza e deciso a passare al contrattacco contro i molestissimi *puri* che vorrebbero impedirgli una rapida *rentrée* nel giornalismo – non c'è che dire, Antonio Bianchi è un personaggio concreto, non un burattino, e qui la nostra coscienza si sveglia, entra in gioco, reagisce, e il libro prende inaspettata e non sempre sgradevole consistenza.

Il primo breve periodo si sottrae alla logica sopradescritta; ma il secondo, ben più lungo, ha la stessa struttura dell'altro ritratto; e anzi, stavolta apposizioni e attributi sono

quattordici. La situazione è simile alla precedente: è presente qualche relativa; anche qui la diacronia è scandita da alcuni rimandi temporali («più tardi», «più tardi ancora»). La differenza è però nella costruzione: le apposizioni, anteposte e non interposte, culminano con lo stacco del tratto medio, che sospende la frase e non lascia sciogliere la tensione accumulata nel corso del lungo capoverso. L'elenco non è risolto, ma interrotto: segue un commento, che si stacca dalla finzione narrativa e tratta effettivamente Antonio Bianchi come il personaggio di un romanzo. Il commento con cui si chiude il periodo è un commento di natura esplicitamente letteraria, narrativa, e rinuncia a raccontare la fine della storia e i modi della morte del personaggio.

Un altro esempio, meno marcato, si può trarre da un altro articolo degli anni '40:

Mussolini, giornalista da stampa gialla e romanziere d'appendice fallito (come insegna la sua *Amante del Cardinale*), ma pur sempre uomo di molte e farraginose letture, sapeva troppo bene che [...] (*Il fascismo e la letteratura*, 12-13).

In questo caso si vuole riassumere un solo aspetto della personalità di Mussolini: il rapporto con la letteratura (e con la paraletteratura). In questo caso la breve serie di apposizioni è ravvivata dall'ironia, che emerge in particolare nella coppia aggettivale «molte e farraginose» usata per descrivere le sue letture: dopo «molte», che sembra voler salvare almeno le fruizioni culturali di Mussolini dopo aver criticato la sua produzione, ci si sarebbe atteso un aggettivo di carattere positivo.

Questo fenomeno si ripresenta raramente nelle parti successive della raccolta, in situazioni poco marcate; ma è comunque interessante che questa modalità emerga con naturalezza al momento di presentare alcuni personaggi, per esempio Antonio Pizzuto nella terza variazione (155):

Il caso di Antonio Pizzuto, nato nel '93, alto funzionario della polizia, oggi a riposo, e autore del romanzo *Signorina Rosina* (Lerici) è alquanto diverso.

Montale qui ancora una volta sceglie di evitare una sintassi più esplicita; e ancora una volta incastra la diacronia nella descrizione, col rapido passaggio dalla professione al pensionamento mediato dall'avverbio di tempo «oggi». Si tratta in ogni caso, come

già detto, di una modalità che meglio si concilia coi testi della prima parte, con la loro vocazione di critica politica, sociale, storica, che più può scagliarsi verso figure precise. Dagli anni '50 in poi i bersagli dei testi montaliani saranno principalmente la massa indistinta, o comunque intere categorie dalle quali nessuno sembra emergere in modo preponderante; e in ogni caso difficilmente qualcuno è citato per nome.

2. 4. 3. *Il passaggio all'esempio concreto*

Una generale tendenza verso la concretezza e la specificità, costante in *Auto da fé*, ha vari modi di manifestarsi: per esempio l'aneddotica, l'esemplificazione, la chiamata in causa di oggetti materiali e situazioni quotidiane. Questa tendenza trova particolare espressione in un fenomeno che si proverà a chiamare «passaggio all'esempio concreto»⁴⁵: l'autore passa senza soluzione di continuità da un ragionamento astratto a una sua manifestazione concreta. Si tratta di un fenomeno testuale presente a più livelli: talvolta da un capoverso all'altro, talvolta anche all'interno di una stessa frase.

Per esempio, in modo relativamente poco marcato questo avviene in *Dal museo alla vita* (325-26):

Ancora più avanzata sembra la musica se si riflette ai casi della musica leggera, la sola che faccia prosperare cantautori ed editori. Essa è moderna in tutti i sensi [...]. Un altro suo immenso vantaggio è di non essere individuale, ma di essere la manifestazione dell'unico individuo che conti: il collettivo. Il vecchio dilemma che travaglia da secoli il campo dell'estetica: se l'arte possa o debba esprimere l'individuale o l'universale, qui è risolto nel senso di rendere anonima e impersonale la soggettività.

S'intende che non mi sfuggono le obiezioni: Modugno non è Pindaro (il quale però doveva guadagnare moltissimo) e i Beatles (93 milioni in una sera) non hanno nulla in comune con Anfione che incantava i delfini col suo flauto.

Da un tema discretamente generico (la musica leggera) si passa al «vecchio dilemma

⁴⁵ Malgrado l'aneddoto segua il ragionamento e non lo preceda, si tratta comunque di esempio e non di illustrazione: infatti «l'ordine del discorso [...] non è un fattore essenziale» (Perelman-Olbrechts-Tyteca, 378). Quello che conta è la funzione – dimostrativa – degli elementi specifici rispetto alle asserzioni generiche.

che travaglia da secoli il campo dell'estetica»; ma al momento, di esporre le obiezioni, queste si incarnano in una serie di sineddoci: da un lato celeberrimi artisti della moderna musica leggera (Modugno⁴⁶ in Italia, i Beatles a livello internazionale), dall'altro personaggi reali (Pindaro) e mitologici (Anfione) dell'antichità. Quest'accostamento è reso più interessante dall'uso delle parentesi, che rende la questione più complessa segnalando due volte il dato economico, una volta per l'artista antico, una volta per quello contemporaneo: al parallelismo si sovrappone un chiasmo. Anche fra una parentetica e l'altra si instaura un processo di concretizzazione: dal «doveva guadagnare moltissimo» riferito a Pindaro si passa a un lapidario «93 milioni in una sera» per i Beatles, senza ulteriori specificazioni.

Come si vedrà, gli artisti e le opere d'arte sono gli oggetti preferiti di quest'operazione. Qualcosa di analogo accade in *Divismo e carità* (293-94), sempre in ambito musicale:

Secondo me il divo è quell'artista dello spettacolo che sovrappone la sua figura mondana alla sua figura di artista e riesce a trasformare in pregi i suoi difetti.

Se vado ad ascoltare la *Norma* «col» soprano X rendo omaggio a Bellini, se mi precipito a sentire la *Norma* «della» Callas o il *Tristano* «di» Karajan so che assisterò a un rito mondana.

La prima affermazione riportata è generica; nella seconda, invece, emerge un esempio, che cita opere liriche precise e divi precisi. Come nel caso precedente, i due esempi formano un parallelismo: in esso l'intensificazione dei verbi di moto, da «vado» a «mi precipito», potrebbe bastare a descrivere la differenza di atteggiamento anche se questa non fosse esplicitata nelle proposizioni principali. Un esempio analogo, ma di ambito letterario, si trova in *Il secondo mestiere* (114-18):

⁴⁶ Interessante come Modugno sia protagonista di un procedimento analogo anche in un altro articolo: «In arte, di due tesi opposte non avviene che una elida l'altra. Non potrete mai dimostrare che una canzonetta di Modugno sia inferiore all'*Odisea*; potrete dire che sono due cose diverse» (*Il giudizio estetico*, 130). In questo passo Montale sta usando la tecnica descritta nel primo paragrafo di questo capitolo nel riportare le opinioni dello storico della filosofia medievale Étienne Gilson; nella parentetica che subito segue Montale scrive che la citazione di Modugno è una sua aggiunta, e naturalmente non è citato da Gibson. Dunque Modugno diviene antonomasia ricorrente del cantante (italiano) di musica leggera di successo.

Le osservazioni che abbiamo fatte, non certo peregrine, mostrano chiaramente come sia quasi impossibile, in tutto il mondo, a uno scrittore di vivere dell'arte sua. Lo scrittore che vende le sue parole può occasionalmente darci alcune pagine di autentico valore poetico e magari qualche opera duratura, ma non vivrà che del prodotto delle sue opere deteriori. A tutti, a quasi tutti gli scrittori, s'impone il secondo mestiere, e non è detto che i mestieri apparentemente intellettuali (insegnamento, giornalismo, cinema, ecc.) siano i più conciliabili con quelle vacanze dello spirito che sono il vero terreno da cui sorge l'arte. Un Foscolo o un Leopardi che passino dieci ore al giorno sforbiciando comunicati di agenzie giornalistiche sono inimmaginabili; mentre è stato possibile a impiegati di banca di scrivere *Giovannin Bongee* o *The Waste Land*.

D'altra parte, è facile l'obiezione, non sarebbe mai sorta la *Commedia umana* se Balzac avesse trascorso la sua breve vita negli uffici di una Cassa di Risparmio; non avremmo avuto *Guerra e pace* e la *Recherche* se Tolstoj e Proust non fossero stati dotati di un considerevole «censo». E in questo caso noi scopriamo quale può essere il secondo mestiere più favorevole alle lettere; quello del *rentier*.

In questo caso il procedimento argomentativo si articola in modo chiasmico: dal generale («non è detto che i mestieri apparentemente intellettuali [...] siano i più conciliabili con quelle vacanze dello spirito [...]») si passa all'esempio particolare (Foscolo e Leopardi da un lato, Porta ed Eliot dall'altro); ma l'obiezione parte dal particolare (Balzac, Tolstoj, Proust) all'osservazione generale, per quanto scherzosa, che «il secondo mestiere più favorevole alle lettere» sia «quello del *rentier*»⁴⁷.

Un esempio interessante per il suo carattere fulmineo e per il contenuto di abbassamento è questo:

Non esiste più un dualismo tra un reale eterno e immobile e il fenomeno transeunte, tra l'idea (o la Ragione o Dio) e il fatto di sternutire (*Il superamento dell'arte*, 161).

In questo caso il fenomeno, che di solito si presenta a un livello testuale più alto, interessa solo un breve periodo: tutto è giocato fra i due membri di un parallelismo. L'identificazione fra «reale eterno e immobile» e «l'idea (o la Ragione o Dio)» è immediata, e il suo valore generico è accentuato dalla presenza dell'alternativa fra tre

⁴⁷ «L'argomentazione basata sull'esempio implica [...] qualche disaccordo circa la regola particolare che l'esempio è chiamato a sostenere; ma tale argomentazione presuppone un accordo sulla possibilità di generalizzare partendo da casi particolari, o almeno sugli effetti dell'inerzia [...] infatti il problema filosofico dell'induzione è estraneo a ciò di cui stiamo occupandoci» (Perelman-Tyteca 1966, 370).

possibili realtà eterne, sulle quali l'autore non prende posizione. Ma il «fenomeno transeunte» potrebbe essere qualsiasi cosa, e l'autore, proprio per sottolinearne il carattere accidentale, lo identifica con l'atto corporeo, involontario e poco significativo dello starnuto.

Talvolta, più che per lo stacco netto fra astratto e concreto, i passi sono notevoli per la precisione – ben oltre l'indispensabile – dei referenti concreti; come in *La macchina della gloria* (104-08):

Si cammina ormai dalla zeta verso l'a, dalla fine si risale al principio. Il protagonista, se ce n'è uno, muore fin dall'inizio e il pubblico o il lettore devono risalire a ritroso la corrente. Nel teatro non esistono più cambiamenti di scena; basta che un servo spinga innanzi una poltrona o una sedia di paglia o un alberello in un vaso di coccio per creare la reggia o la casa del povero o il bosco. Basta che un personaggio si tolga un golf da sport e indossi invece una giacchetta, facendo precedere o seguire l'operazione da tremuli lamenti di pifferi che abbiano la funzione della dissolvenza cinematografica, ed ecco creato un salto temporale di dieci o di vent'anni.

In questa descrizione della consuetudine teatrale si sprecano i dettagli molto precisi: il più notevole è certo il mobile spostato dal servo. L'esemplificazione si fa puntuale, e ancora una volta interviene il parallelismo: alla «poltrona» corrisponde la «reggia», alla «sedia di paglia», all'«alberello in un vaso di coccio» (e qui siamo a una precisione anche più esasperata) il «bosco». Il personaggio non si cambia genericamente da abiti più pesanti a più leggeri, bensì, precisamente, da «un golf da sport» a «una giacchetta»; e la musica utilizzata si concretizza in «tremuli lamenti di pifferi». È possibile per questo passo Montale abbia presenti degli spettacoli reali, magari più ricostruibili per i contemporanei che per noi: in ogni caso non si è lasciato sfuggire l'occasione di rendere visivamente, e anche acusticamente, le pratiche che sta criticando.

Un testo particolarmente denso di esempi di questo fenomeno è *Tornare nella strada* (124-28), sin dall'incipit:

Il cosiddetto divorzio fra l'arte odierna e il pubblico non è un fatto di questi giorni. Anche cinquanta, anche cento anni fa – e si potrebbe risalire ben più addietro – esisteva un'arte per pochi, un'arte per

iniziati. Leopardi e Baudelaire non ebbero in vita entusiastici consensi e Manet dovette schiaffeggiare un suo denigratore per trasformarlo in un suo devoto famulo e mecenate. Tuttavia, nel secolo scorso, il pubblico degli iniziati era ancora un pubblico, non una pattuglia di artisti falliti. Coloro che, alla fine dell'Ottocento, si accostavano al *Parsifal* e alla Tetralogia, erudendosi su ponderose «guide tematiche» e seguendo col dito i temi conduttori, erano avvocati, medici, commercianti, non sempre musicisti o poeti mancati.

Nel primo capoverso, come si può vedere, il meccanismo è ripetuto due volte. Due volte è presente un'osservazione generica sul pubblico dell'arte nell'Ottocento («Anche cinquanta, anche cento anni fa [...] esisteva un'arte per pochi [...]»; «Tuttavia, nel secolo scorso, il pubblico degli iniziati era ancora un pubblico [...]») ed entrambe le volte seguono degli esempi precisi, nel primo caso di artisti, nel secondo di fruizione delle opere, che hanno la funzione di sostenere l'argomentazione. Sul secondo si sofferma, peraltro, descrivendo gli ascoltatori che studiano «poderose “guide tematiche”» e seguono «col dito» i temi conduttori. Il meccanismo si ripropone varie volte nell'articolo, anche in modi poco marcati, ma notevoli per la sequenza. Per esempio già nel secondo capoverso: «Solo l'uomo del mestiere [...] può sperare di trarre non dico ricreazione, ma minor spavento da certe forme d'arte che rifiutano categoricamente di incarnarsi in modo troppo visibile e sensibile. Andate ad ascoltare l'*Ode a Napoleone* di Arnold Schönberg [...]»; ne segue una descrizione.

A varie riflessioni segue l'osservazione che «non bisogna [...] cader nell'errore di credere che l'appercezione, o consumazione, di un particolare momento o frammento espressivo debba essere necessariamente quasi sincrona al suo presentarsi a noi con un immediato rapporto di causa a effetto». Montale ragiona sul concetto astrattamente per una pagina, finché, a uno stacco di capoverso, passa bruscamente non solo alla concretezza, ma all'autobiografia:

[...] 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.

Io non posso vedere un codazzo d'indifferenti a un funerale né posso sentir soffiare la bora senza ricordarmi dello *Zeno* di Italo Svevo; non posso guardare alcune *merveilleuses* d'oggi senza pensare a

Modigliani e a Matisse; non posso contemplare certi figli di portinaia o di mendicante senza che mi torni dinanzi il bambino ebreo di Medardo Rosso; non posso pensare a qualche strano animale – zebra o zebu⁴⁸ – senza che si apra in me lo Zoo di Paul Klee; non posso incontrare chi so io – Clizia o Angela oppure... *omissis omissis* – senza rivedere arcani volti di Piero e del Mantegna e senza che un verso manzoniano («era folgore l'aspetto») mi avvampi la memoria; e neppure posso – se scendo di qualche gradino – individuare alcuni episodi dell'eterna lotta fra il diavolo e l'acqua santa senza sentirmi in cuore (con la voce di Rosina Storchio) l'avvolgente, felino miagolio dell'aria di San Sulpizio⁴⁹.

Questo brano, che sarà analizzato da altri punti di vista in 3. 3. 3. e in 4. 3., è uno degli esempi più pittoreschi di questo fenomeno, che tante altre volte si presta a usi meno interessanti. L'apertura di capoverso col pronome personale soggetto colpisce il lettore perché è inattesa; malgrado anche il capoverso precedente si aprisse con «Io» («Io non dico che tale sia, consapevolmente, l'abbaglio estetico [...]»), era comunque un «io» rapportato alla sola funzione della scrittura. In questo passo, invece, l'io si vede impegnato in una serie di attività che prima sono solo di percezione («vedere», «sentir», «guardare», «contemplare») o di speculazione («pensare»), pur tutte calate in contesti molto concreti; ma poi arriva perfino all'intimità del riferimento a Clizia o, implicitamente, a Volpe. Non sono riferimenti ancora facilmente decifrabili a partire dalla produzione poetica – l'articolo è del '49 – ma il fatto che si tratti di un'allusione personale può essere compreso da chiunque a partire da abbassamenti stilistici come «chi so io» e giochi di allusioni come la ripresa del notarile «*omissis omissis*».

Il meccanismo è ripreso anche altre volte, con modi simili a quelli sopradescritti. Per esempio, dopo aver riportato l'opinione di Togliatti secondo cui la poesia e la musica debbano essere facili da memorizzare, afferma: «Se essa fosse giusta, il Chiabrera batterebbe il Petrarca. Metastasio rivenderebbe Shakespeare e le poesie di *Alice nel*

⁴⁸ Per il rapporto con la poesia *Per album* e con altri testi montaliani si veda 4. 3.

⁴⁹ Un altro affondo autobiografico è presente in *Voci alti e fioche* (63-66), testo di per sé molto peculiare e su cui si è già tornati varie volte, scritto nel pesante contesto del novembre '44: «L'inverno s'avvicina e sarà duro per i nostri compagni, per i nostri fratelli più degni. Neppur qui si vive in un letto di rose; ma quelli di noi che han salvato la casa dalle bombe e dai saccheggi (e dopo tutto sono molti) possono far come me, cavar dalla cantina i loro De Pisis – se ne hanno – e appenderli ai muri; possono accendere la luce, quando c'è, possono procurarsi il pane senza far lunghe code e scendere col fiasco al pianterreno, sicuri o quasi di trovarvi acqua potabile. Non abbiamo molt'altro, ma il resto verrà». Il preciso riferimento ai De Pisis, proprio in virtù della sua specificità, conferisce al brano una maggior senso di soggettività, di

paese della meraviglie metterebbero nel sacco tutte le odi di John Keats». E ancora: «Ripeto che tali effetti si raggiungono a distanza e sono imprevedibili. Talora un grande artista, come Proust ossessionato dalla “*petite phrase*” di Vinteuil [...]». E ancora: «E non direi nemmeno che la seconda vita dell’arte sia in relazione a un’obiettiva vitalità e importanza dell’arte stessa. Si può affrontare la morte per una nobilissima causa fischiettando «*Funiculì funiculà*»: si può ricordare un verso di Catullo entrando in un’austera cattedrale; si può seguire un profano desiderio anche associandolo a un’aria di Haendel piena d’unzione religiosa; si può essere fulminati da una cariatide dell’Erettèion facendo coda allo sportello delle tasse; ci si può ricordare un verso del Poliziano persino in giorni di follie e di carneficina». Nell’articolo, insomma, è presente una costante dialettica fra affermazioni che vogliono avere portata generale e loro immediata esemplificazione su artisti, opere d’arte e situazioni della vita. In un caso come questo si uniscono il meccanismo formale, che come si sta cercando di dimostrare è tipico dell’intera raccolta, e la necessità tematica di sottolineare il contatto dell’arte con la vita nella sua concretezza anche quotidiana. La scelta di confortare costantemente la teoria con casi tangibili o comunque riconoscibili – esperienze condivise, o artisti notissimi – evita che quest’articolo divenga una concatenazione di ragionamenti poco verificabili, e invita il lettore, certo orientandolo con la scelta degli stessi esempi, a seguire il filo del discorso lungo una serie di immagini vivide e a verificare da sé ciascuna delle osservazioni del testo.

2. 4. 4. «L’uomo» + *aggettivo o complemento di specificazione*

Un fenomeno testuale che si avvicina al livello lessicale è la presenza frequente di sintagmi che hanno come testa il sostantivo «uomo», spesso accompagnata dall’articolo determinativo, seguita da un aggettivo o da un complemento di specificazione, con funzione di generalizzazione di una categoria. Talvolta la morfosintassi presenta delle

partecipazione personale. Inoltre lo stesso dato è oggetto di una prosa della *Farfalla, I quadri in cantina* (177-180).

varianti: l'uso di una proposizione relativa al posto dell'aggettivo o del complemento, per esempio; talvolta l'aggettivo, o un secondo sostantivo, è unito al primo direttamente, con l'espedito grafico del trattino.

Questo procedimento al contrario del precedente corrisponde a un processo di astrazione; e non rifugge l'uso di cliché e frasi fatte giornalistiche. Laddove il precedente tendeva ad addensarsi negli articoli di tema artistico, musicale e letterario, per esemplificare artisti e opere, questo, naturalmente, è più presente quanto più si fa pungente la critica alla società contemporanea, che necessariamente deve procedere per generalizzazioni e categorizzazioni. Perfino queste generalizzazioni, però, non prendono forma nell'uso di plurali di categoria, ma di un singolare paradigmaticizzante: in un immaginario «uomo» che riassume tutti coloro che condividono una data caratteristica; e allora può essere confrontato con altri simili «uomo-qualcosa», che a lui si contrappongono storicamente o socialmente.

Si riportano degli esempi, avendo cura di inserire il sintagma nel suo contesto perché si colga il senso in cui è usato: «Resta così da dimostrare che l'illiberalismo e l'irrazionalismo si possano espungere [...] dalla storia contemporanea. Padrone *l'uomo di parte* di condannarli» (*Per fortuna siamo in ritardo*, 289); «È una ragione di più per credere che tra *l'uomo migliore* e *l'uomo efficiente* resta, e si allarga, un vuoto che nessun centro di arricchimento potrà mai colmare» (*Le dotazioni spredate*, 275); «Porre, invece, limiti di tempo o di fatto o di contenuto agli artisti [...] è un'impresa assurda che sottrae *l'uomo-artista* alla sua stessa condizione di uomo libero per farne un proletario della produzione intellettuale» (*Variazione VIII*, 178); «Il filosofo è consapevole della sua ignoranza, ma è necessario impedire che l'uomo della strada si renda conto dell'ignoranza dei *clercs* e dei filosofi» (*Il mercato del nulla*, 239)⁵⁰; «[...] non vedo perché non si debbano trarre le debite conclusioni dalle mutate condizioni di vita dell'uomo che fu detto *sapiens* e *faber* (e poi *ludens* ed ora è *destruens*)»⁵¹ (*Dal museo*

⁵⁰ La stessa espressione è usata anche nella nona variazione (183), in *Il consumo intellettuale* (245) e svariate volte in *L'uomo nel microsolco* (254-55). Ma ricorre anche in altre opere, come *Fuori di casa*: «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?» (Montale 2017, 38).

⁵¹ In questo caso non si è aggiunto il corsivo perché avrebbe creato confusione, dato il corsivo usato

alla vita, 326); «L'uomo di oggi ha ereditato un sistema nervoso che non sopporta le attuali condizioni di vita: in attesa che si formi l'uomo di domani non più *sapiens* ma solamente *faber*, l'uomo di oggi reagisce [...]» (*Le magnifiche sorti*, 204). Come si nota, negli ultimi due casi è ripresa la stessa serie topica, che solo in uno dei due è portata alle estreme conseguenze.

In alcuni articoli la concentrazione è particolarmente elevata, per esempio in *Oggi e domani* (190-94): «il filosofo [...] era tenuto [...] a occuparsi dell'uomo reale inserito in una situazione e in una storia»; «Mai come oggi si è tanto insistito sul tema dell'uomo alienato, e la parola stessa è diventata un grimaldello che apre tutte le porte»; «Sembra comunque evidente che l'uomo, l'uomo-artista (per l'uomo normale il fatto è anche più evidente) crede più o meno in buona fede di aspirare la libertà, ma [...]»; «L'antropologia ci illumina sull'uomo del passato»; «l'uomo nuovo non avrà più bisogno di interrogarsi sulle sue sorti»; e infine: «Sempre nell'ipotesi, tutt'altro che certa, che l'uomo di domani conservi qualche somiglianza con l'uomo di ieri [...]». È chiaro che questa concentrazione ha ragioni tematiche: l'articolo tratta del progressivo fallimento della visione antropocentrica, e ne ipotizza gli sviluppi futuri.

Un caso simile è quello di *Sul filo della corrente* (247-50); anch'esso, come *Oggi e domani*, sin dal titolo tematizza la contemporaneità. Anche qui, le occorrenze del fenomeno sono svariate, nello spazio di poche pagine: «l'uomo qualunque ha gli stessi diritti dell'uomo di eccezione e può persino illudersi che la sua trivellazione della *couche* vitale sia più autentica di quella dell'uomo di studio [...]»; «E dopotutto è proprio vero che l'uomo polverizzato, l'uomo che non fa parlare di sé, non elegga i propri rappresentanti?»; «il nostro delegato, il nostro eletto, l'uomo al quale avevamo affidato il coraggio che a noi mancava viene rapidamente sostituito»; «Nell'uomo sapiente c'era ancora qualcosa di naturale, di scimmiesco»; «Avremo un giorno l'uomo totalmente *selfmade*»; «supponendo che una catastrofe bellica o geologica non riduca i superstiti alle condizioni dell'uomo di Rousseau». In questo caso l'ultimo riferimento, quello all'«uomo di Rousseau», è forse una presa di coscienza ironica dell'autore, che sa di aver usato varie volte questo genere di espressioni e gioca a ricordare anche

dall'autore per i termini latini; ugualmente sarà fatto sotto per un caso analogo che include un anglicismo.

l'alternativa più lontana dalla nostra società, ma costantemente a rischio di diventare o tornare realtà.

3. Retorica

3. 1. *Le figure di analogia*

La tendenza montaliana all'immagine concreta si esprime in *Auto da fé* nell'uso frequente di figure di analogia, tanto che è possibile trovarne numerose ad apertura di pagina⁵². La grande maggioranza di esse sono metafore⁵³.

È notevole innanzitutto il numero di immagini comuni⁵⁴ nel linguaggio giornalistico e vicine alla cataresi; ma non mancano metafore originali, né rivitalizzazioni di immagini più prevedibili. Altro dato molto variabile sono le dimensioni: alcune di queste figure occupano lo spazio di un sintagma, o di qualche riga, altre sono più lunghe, fino a ramificarsi e diventare il tema principale di alcuni articoli. Si seguiranno dunque, nell'analisi, queste due linee direttrici, ovvero il livello di originalità e l'ampiezza.

3. 1. 1. *Figure di analogia di derivazione giornalistica e loro rivitalizzazione*

La destinazione giornalistica degli articoli di *Auto da fé* ha un riflesso evidente

⁵² Anche alcuni fra i titoli degli articoli sono metaforici: *La ruota della fortuna* (59), *Ammazzare il tempo* (195), *Tutti in pentola* (259), eccetera; alcuni di questi titoli, com'è chiaro, sono catacretici. In vari casi, come si vedrà, titoli metaforici anticipano testi incentrati su quella stessa metafora (per questo cfr. anche 2. 3.)

⁵³ Un caso peculiare delle figure di analogia presenti in *Auto da fé* è l'attribuzione di nascita e morte a concetti astratti: soprattutto l'arte o le arti, con un procedimento che può sconfinare nella personificazione ma non lo fa necessariamente. Per esempio, troviamo: «un'arte nuova ha il diritto di *fare le sue esperienze*» (234); «l'opera in musica sta attraversando un periodo di crisi: *morta o quasi come spettacolo popolare sta rinascono* in altri ambienti [...]» (96); «Un'opera d'arte che si possa spiegare [...] è un'opera che non si muove, che *nasce vecchia*» (239), «la letteratura è oggi *la meno agonizzante* delle arti (282); e casi come: «*mantenendo in vita* almeno una delle *maltrattate* unità aristoteliche» (104). Come si vede, quasi sempre sono variazioni sul tema tipico della morte dell'arte. Altro oggetto privilegiato è il tempo: cfr. l'intero articolo *Ammazzare il tempo*, e inoltre *Odradek*: «Ammazza il tempo chi non può fare a meno del cinema (e chi si sente colpevole si sceglie un compagno, un "complice", per suddividere la sua responsabilità), lo ammazza in mille modi che [...] non arretra di fronte ad alcuna sciocchezza [...]» (111); e si potrebbe continuare.

⁵⁴ Si tratta qui questa distinzione nel suo valore più intuitivo, senza addentrarsi nel dibattito critico sulla natura della differenza fra figure «convenzionali» e figure «creative»; per il quale cfr. Prandi 2021, 35-63.

nell'uso frequente di metafore – e, in generale, di immagini – comuni e proprie di un registro medio o basso. Questo è un tratto di abbassamento non difficile da spiegare, che, fra l'altro, è conforme al contesto delle opere montaliane dei quegli anni⁵⁵; ed è, insieme, un tratto dello stile giornalistico, volto a creare una lingua comune: parte di quello che già Dardano definiva «lo stile brillante» usato nei giornali, caratterizzato da un continuo «scambio dei sottocodici»⁵⁶ (Dardano 1981, 177).

Si veda qualche esempio: «*sottobosco culturale*» (*Il superamento dell'arte*, 262), «*il babau dell'arte per intenditori*» (*Arte e comunicazione*, 344), «*rinchiuso nella sua torre d'avorio*» (*La solitudine dell'artista*, 47; la stessa immagine anche in *Il fascismo e la letteratura*, 13), «*l'azione quotidiana di chi regge il timone dello Stato*» (*La ruota della fortuna*, 59)⁵⁷, «*Morto il vecchio mondo, non ancora sorto il nuovo*» (*Le bocche imbavagliate*, 316), «*mettere il bavaglio agli uomini che contano*» (*Peripatetici*, 319), «*Il fatto innegabile ch'esse [le varie metafisiche e teologie] siano generalmente poste in soffitta*» (*Salvezza e caduta dell'arte moderna*, 320), «*darla a bere al pubblico*» («*Agganciare*» *il lettore*, 276), «*Il futuro, invece, dovrebbe contenere nel suo grembo*» (*Libertà e comunicazione*, 281), «*regole del giuoco*» (*Tutti in pentola*, 261), «*nel cuore della laguna*» (*L'uomo nel microsolco*, 252), «*ha approfondito la spaccatura fra nord e sud*» (237), «*macchiati di non si sa quali colpe*» (*ibidem*), eccetera.

⁵⁵ Qualcosa di analogo avviene negli scritti montaliani di critica letteraria: si trova «un certo tasso di figuratività per così dire inevitabile, nel flusso discorsivo», e in particolare «i non pochi casi di metafore spente. Queste appaiono perlopiù un buon modo di rendere maggiormente colloquiale il discorso e ammorbidirlo: per stare al solo saggio zanzottiano [...], trovare l'immagine secca è “un terno al lotto”, trovare la fonte è come cercare “un ago in un pagliaio” [...]; oppure, ecco il fare “un passo avanti” [...] la “pietra di paragone” o soprattutto la “pietra d'inciampo” [...], la “selva” – oscura, intricata, confusa, ecc. - in cui si va disorientati [...], il “lava[rsi] le mani” dello storico preciso ma indifferente [...], gli “strali” lanciati verso qualcuno, e davvero molti altri casi» (Natale 2022, 68).

⁵⁶ «I traslati mutano nel tempo: a tale proposito lo studio della scrittura giornalistica ci fornisce utili indicazioni per una cronologia: c'è stato il periodo dei trapianti, dei voli spaziali [...]. Il traslato realizza un'economia di mezzi formali; inoltre – com'è provato da esperimenti compiuti dagli psicologi – ha una grande efficacia mnemonica. Il traslato è alla base della connotazione, fattore di primaria importanza nello sviluppo della scrittura giornalistica» (Dardano 1981, 177).

⁵⁷ Una semplice consultazione degli archivi del *Corriere della Sera* a proposito di questi primi esempi conferma in parte l'impressione che siano formule molto usate: fra il 1 gennaio 1940 e il 1 gennaio 1970 il termine «babau» è usato 80 volte, «timone dello stato» 156. Per nulla o quasi per nulla presenti, invece, la «torre d'avorio» (0 volte) e il «sottobosco culturale» (3 volte). Ma la prima espressione è attestata anche nei dizionari sia sotto la voce «torre» sia sotto la voce «avorio» (si veda, per tutti, il Grande Dizionario della Lingua Italiana); allo stesso modo è individuata perlomeno l'accezione figurale di «sottobosco» (Battaglia 1961-2002, XXI 65; I 880; XIX 588). Si tratta dunque sicuramente di considerabili espressioni di uso comune.

In qualche caso si riscontrano espressioni di registro più basso, per esempio gastronomiche; due occorrenze consecutive, forse non casualmente, proprio in *Arte e comunicazione*, l'articolo che chiude la raccolta⁵⁸:

Se la scelta non si fa e tutto deve accogliersi perché esiste, *perché tutto fa brodo*, si avrà allora il trionfo di una totalità che ognuno accoglie a modo suo, come può, e che non è lecito sottoporre ad analisi o giudizi di valore. [...]

E che dire del nuovo concetto di «fruizione» dell'arte? Se fruire e comprendere si ricade *dalla padella alla brace*; si torna ad ammettere che c'è un'arte per pochi e un'arte inferiore per tutti (344)⁵⁹.

È però interessante come l'autore in vari casi rivitalizzi queste figure⁶⁰, ampliandole o complicandole; processo che, riprendendo ciò che scrive Natali sulla produzione di critico letterario di Montale, «è forse già un primo indizio che il processo figurale non è un ingrediente trascurabile del Montale critico, se lo sforzo di reinvenzione tocca con una certa frequenza anche i margini del sistema metaforico, la cataresi» (Natali 2022, 69)⁶¹.

Si può fare un esempio che riprende, come sopra, la metafora della torre d'avorio:

⁵⁸ In questo e nei prossimi casi i corsivi sono miei.

⁵⁹ Inevitabile il confronto con la parallela produzione di critico letterario, nonché naturalmente con la poesia, dal *Sogno del prigioniero* in poi: «Rileviamo, in questo caso, la presenza di quell'ambito figurale gastronomico che, mentre si infila anche in certi luoghi dell'epistolario [...], di lì a poco entrerà di gran carriera nel Montale poeta, ma proprio in sede critica poteva trovare attestazioni più antiche, come per la “schiodinata” da “muovere sul fuoco” del “girarrosto critico informativo”» (Natali 2022, 66).

⁶⁰ Può essere interessante notare come Montale applichi questo meccanismo non solo alle figure di analogia ma anche, per esempio, a un modo di dire come «buon per lui»: «Buon per lui, *male per noi*» (*Uomini oggettuali*, 284); è chiaro in questo caso l'effetto ironico; o ancora, l'espressione «secondi e terzi mestieri», che rielabora proprio quella che darà il titolo al Meridiano Mondadori delle prose montaliane. (*Il secondo mestiere*, 118). Qualcosa di simile avviene in *Opere aperte*: «Bene e male non sono macchine ma sono creazioni altrettanto umane; e non si vede com'esse possano essere custodite da uomini di cultura ridotti alla balbuzie o al silenzio»: debolmente metaforica l'espressione comune «ridurre al silenzio», apertamente metaforica nella sua rivitalizzazione e complicazione (189).

⁶¹ Si possono confrontare gli esempi che si riportano con alcuni di quelli che Natali trae dal Montale critico: «la stessa usuratissima [...] selva può essere affiancata in sintagma a un “labirintico giardino” [...] o a una immaginosa “foresta di abbozzi” ([...] sono i non-finiti della Dickinson), oppure può essere “rigogliosa ma spesso sconcertante” ([...] è la poesia americana contemporanea), raddoppiando o sfuocando, per così dire, l'immagine data. E gli *strali* antidannunziani e antipascaliani di Benedetto Croce “hanno perduto la loro punta” [...], il banale “filo da torcere” è accoppiato al “filo d'Arianna” in un ragionamento sulla difficoltà di Pound» (Natali 2022, 68-9).

Tutto ciò comporta, è vero, il costante accrescersi di una produzione a tipo unico, *standard*; ma agli artisti resta pur sempre la possibilità di resistere all'imbottimento dei cervelli, *chiudendosi nella loro torre d'avorio*.

E magari fosse così! Senonché *le torri d'avorio sono in atto da tempo, e proprio da queste torri è uscita la teoria* che fa dell'opera d'arte un oggetto d'uso che si consuma e si butta via. Tutti gli *ismi* che si sono susseguiti da almeno mezzo secolo sono il prolungamento e lo sfruttamento di scoperte avvenute in occulti laboratori, sono *la torre d'avorio commercializzata e massificata* (*Le magnifiche sorti*, 206).

L'immagine, emblematica della tradizionale situazione dell'intellettuale, è ripresa per mostrare il rovesciamento di questo paradigma; il fatto che esso stesso abbia prodotto la propria negazione. Si noti però che l'applicazione della metafora non è rigorosa. Infatti all'inizio la «torre d'avorio» è considerata il luogo da cui vengono le teorie recenti – ed è equiparata all'altra metafora «in occulti laboratori»; poi, invece, è identificata con gli stessi *ismi*. Non è chiaro dunque se la torre sia passata al rappresentare non più il luogo bensì le idee stesse; o se gli *ismi* stessi siano considerati un luogo di elaborazione di queste idee.

Ma pensate a quello che sarebbe per i nostri figli o i nostri nipoti una guerra di mondi in cui tale certezza venisse meno; una guerra in cui per virtù di un vasto tradimento di chierici mancasse ogni luce di orientamento, e che apparisse soltanto *un getto di dadi sul tavolo verde* della storia (*Augurio*, 58).

L'immagine della Fortuna che gioca a dadi è un topos; ma la semplice aggiunta dell'aggettivo «verde» aggiunge vividezza, come dipingendo una reale scena di gioco d'azzardo; oltre ad attualizzarla, richiamando l'immagine, relativamente recente, di un casinò.

E in complesso, se si toglie la scena del sanaporcelle che sa un po' d'antologia, il racconto porta l'autore dall'una all'altra primavera attraverso incantagioni, stregonecci, *scene di dolore o scene di colore* (ma il colore questo artista non lo spreca al tavolino) senza che il pittoresco gli prenda la mano (*Un pittore in esilio*, 29-30).

È questo uno stralcio della recensione (del '46) a *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi; ed è un passo – come spesso avviene negli articoli degli anni '40 –

retoricamente complesso. L'enumerazione è costituita da quattro membri, strutturati per coppie: prima due termini plurali quasi sinonimi, poi due espressioni che formano una sorta di gioco di parole. All'abusato «scene di colore» si accosta in paronomasia un insolito «scene di dolore»; inoltre, il senso letterale di «colore» è messo a circuito con la parentetica che segue, che esplicita la metafora; con l'uso – anch'esso metaforico ma catacretizzato – del termine «pittresco»; con la stessa doppia vocazione di Levi, scrittore e pittore; con il titolo dell'articolo (*Un pittore in esilio*).

Un altro caso emblematico alla fine dello stesso articolo:

E la distinzione dei due mondi non deve abbandonarci, nell'atto di concludere: perché – oggi come ieri – di libri riusciti e unitari, ma del tutto fuori dalla sfera dell'arte, io credo che *il pavimento dell'inferno letterario sia addirittura lastricato*.

Si tratta in questo caso di un'alterazione del detto «La strada per l'inferno è lastricata di buone intenzioni». Il meccanismo dunque è lievemente diverso, perché si tratta di un'operazione parodica; essa è resa più vitale dall'uso della prima persona unita alla forma dubitativa, ma soprattutto dall'uso dell'avverbio «addirittura» prima di una delle parole già presenti nel detto originario. L'uso di un avverbio che indica la straordinarietà di un fatto può mascherare, per un attimo, la natura consueta dell'espressione⁶².

3. 1. 2. *Figure di analogia «creative»*

Si procederà ora all'analisi delle immagini «creative», a partire da quelle di più piccola estensione per procedere verso casi più complessi, che prendono le dimensioni di un intero articolo o di una buona porzione di esso.

Fra le figure di analogia di piccole dimensioni, non mancano quelle che interessano un solo elemento, normalmente un sostantivo o un verbo. Per esempio: «Quale *cimitero di memorie* è il negozio di un rigattiere!» (*L'uomo nel microsolco*, 252); «In quella

⁶² Per concludere, ecco qualche altro esempio: «che [...] gli uomini capaci di *andare controcorrente* [...] non si lascino *sommergere*» (49), «coloro che solleticano il gusto spettacolare delle platee [...] si sforzando di *parlare o balbettare* in una lingua che tutti comprendano» (107); «il pubblico che legge o che frequenta teatri s'è fatto più esigente [...] nel pretendere l'ossequio *alla ricetta del momento* e nel volerla

pietrificata foresta di motels e di distributori di benzina che forma la parte migliore di Lolita abbiamo passato qualche ora che non rimpiangiamo» (Il superamento dell'arte, 161); «I poeti aumentano a dismisura, funghiscono ovunque»⁶³ (Tutti in pentola, 259); «un senso all'esistenza del termitaio umano» (Il grande rifiuto, 84; ma cfr. anche Oggi e domani, 193). Numerose anche le figure di analogia che occupano porzioni di testo un po' più consistenti: per esempio, similitudini come «Ricordate i piatti di terracotta che si trovavano una volta in Toscana? Portavano, tutt'intorno, iscrizioni ben poco incoraggianti: per esempio: "l'ospite è come il pesce: dopo un giorno puzza". Ebbene: ospiti di questo tipo rischiano di essere, d'ora in poi, i libri» (I libri nello scaffale, 86); o metafore come «Allora, in attesa di impugnare la bombola del DDT per proteggerci dal più mortale disinfestante atomico, non ci resterebbe che stare al giuoco e confortarci con edificanti letture» (I custodi della morale, 279); «In un'età di abietto conformismo e di scaltre mistificazioni il loro modo di ammonticchiare insieme a colpi di ramazza tutte le ipocrisie in cui viviamo di buttarle nei bidoni della spazzatura, è per noi un fatto positivo» (Sul filo della corrente, 249); «[gli artisti moderni] Lavorano come i castori, traforando il visibile e l'invisibile, spinti da un impulso automatico o da un'oscura urgenza di sfogo e dal bisogno di costruirsi un riparo buio, sempre più buio, sempre più nascosto» (Tornare nella strada, 128). Quest'ultimo caso presenta una figura retorica già più complessa: da una chiara similitudine (artisti come castori) si passa a un'espressione di statuto più dubbio quale «traforando il visibile e l'invisibile». Se l'atto del traforare può essere attribuito ai castori, «il visibile e l'invisibile» appartengono invece al piano del figurato; il risultato è un'espressione che difficilmente si potrebbe parafrasare e portare su un piano puramente denotativo.

Un caso più complesso è quello di *Il mostro dalle cento teste* (233-237), un articolo che critica l'influenza delle comunicazioni di massa sul cittadino medio. Nella parte

presentata *al giusto punto di cottura*» (206).

⁶³Verbo usato da Montale in vari casi: in *Fuori di casa* «Funghiscono, invece, nuovi sports di cui ignoro perfino il nome» (*La casa di Flaubert*, 195); in *Farfalla di Dinard* «effimere gazzette che nei periodi prelettorali funghiscono in tutti gli Stati» (*Dominico*, 72); nella *Buferà* «[...] Dopo / è letargo di talpe, abiezione / che funghisce su di sé...» (*Voce giunta con le folaghe*, 43-45); nelle *Occasioni* «funghire velenoso d'ovuli» (cfr. Saletti 1989, 233). Cfr. anche, in *Altri versi*, *L'inverno si prolunga, il sole adopera...*: «Non è strano che noi / padroni e forse inventori dell'universo / per comprenderne un'acca dobbiamo affidarci / ai ciarlatani e aruspici che funghiscono ovunque?» (2-5).

conclusiva dell'articolo i mass media prendono la forma del mostro che dà il titolo: ma si crea un conflitto fra questa metafora così esplicita e posta come centrale e un'altra che si diffonde più sottilmente nel lessico, quella della malattia:

Oggi esso [il problema sorto dai *mass media*] si pone così: dato che non si può eliminare questo mostro dalle cento teste (pubblicità, *bourrage des crânes*, automatismo di uomini che si credono liberi, sostituzione del segno al linguaggio, fabbricazione intensiva di nuovi bisogni sempre più inutili, *avvelenamento progressivo per mezzo di stupefacenti pseudo-culturali che si assorbono senza rendersene conto*) sarà possibile *disintossicare il mostro* rendendolo meno offensivo? [...] qui da noi il *rapido contagio* del progresso meccanico non solo ha approfondito la spaccatura tra nord e sud, ma ha creato un marasma che non ha precedenti. Non ne risentono solo i vecchi, ma anche i giovani, sempre più «arrabbiati», sempre più persuasi che i loro genitori si siano *macchiati* di non si sa quali colpe, sempre più *avvelenati* da uno spirito utilitario che i loro antenati non hanno posseduto in tale misura.

La situazione non è lineare: se all'inizio i veleni sembrano solo una delle teste del mostro, poi sembra che il mostro sia intossicato e che bisogna disintossicarlo per domarlo. Poi, il mostro scompare dal discorso: rimangono il «progresso meccanico», che contagia, e lo «spirito utilitario», che avvelena. Naturalmente non ci si deve aspettare coerenza pedissequa: sono immagini che si emergono in modi diversi per descrivere infine uno stesso insieme di fenomeni nei suoi vari aspetti⁶⁴.

Più interessanti sono i casi nei quali una figura di analogia diviene il fulcro di un articolo⁶⁵; si tratta solitamente di casi notevoli, che intersecano più figure: se ne propongono due esempi emblematici.

Una metafora interessante è quella che occupa la seconda parte dell'articolo *L'uomo nel microsolco* (251-55). In esso, la vita è paragonata a «un nastro o un disco già registrato una volta per tutte». Si tratta, peraltro, di una metafora già significativa nella

⁶⁴ Per la stessa metafora della malattia, ma applicata al fascismo, in *Cronache di una disfatta* (25) cfr. 3. 3. 2.

⁶⁵ Qualcosa di simile avviene anche negli scritti di critica letteraria: «tutto il saggio su Char è giocato sulla metafora della difficoltà di una poesia vista come un “lucchetto da aprire”, ripresa una pagina dopo dal “libro-grimaldello” e dalla necessità di “forzare la serratura” [...]; un saggio del '53 su Pea consiste in una breve aggiunta alla recensione del '32, nella quale si parlava di una “matassa arruffata”, qui ripresa subito in avvio dall'immagine del “bandolo” [...]; la metafora del poeta come “sovrano” o “Imperatore di uno stato immaginario” genera più oltre anche l'immagine della “mappa” dello stesso impero, entro una interrogativa retorica che funge anche da riavvio del ragionamento; ecc» (Natale 2022, 79).

poesia montaliana, espressa in termini molto simili: «[...] Se la forza / che guida il disco di già inciso fosse / un'altra, certo il tuo destino al mio / congiunto mostrerebbe un solco solo» (*L'orto*, 49-52)⁶⁶.

Come nella poesia, anche nell'articolo ci troviamo in presenza di una metafora continuata⁶⁷: la motivazione che legherebbe il figurato «vita» - intesa nel senso di vita collettiva, di Storia - al figurante «disco» è il fatto che presente, passato e futuro siano decisi una volta per tutte, come un brano musicale è – appunto – «già inciso» nel disco. A una piccolissima parte della Storia corrisponde una minima parte del disco; al passato, la musica già suonata; al futuro, quella ancora da suonare.

Di quel disco noi uomini presenti nel momento in cui scrivo siamo un millimetro di microsolco⁶⁸: il resto è già stato suonato, un'altra parte deve ancora scorrere, ma sappiamo che esiste, sia pure ignorando quali saranno i suoi temi conduttori. Forse i temi non ci saranno più, sostituiti da un guazzabuglio verticale e «seriale» organizzato con pedantesca e sapiente asinaggine da un occulto cervello dell'universo.

Riprendendo un'idea frequente nelle opere montaliane di questi anni, la Storia futura rischia di essere ormai disordinata e incomprensibile: il presunto disordine diventa la motivazione della comparazione fra il futuro e le avanguardie musicali⁶⁹.

La metafora prosegue descrivendo alcuni avvenimenti che bisognerebbe aspettarsi se si accettasse la visione della vita come disco; data l'aggiunta di una – non estesa – dimensione narrativa, è possibile dire che dal campo della metafora ci si sia spostati a quello dell'allegoria:

⁶⁶ Come nota Saletti, un ulteriore riferimento al disco è nel racconto *La casa delle due palme*: «Federigo credette per un attimo di impazzire e si rese conto di ciò che avverrebbe se la vita trascorsa si potesse “risuonare” daccapo, in edizione *ne varietur* e a consumazione, come *un disco inciso* una volta per sempre» (Montale ed. Scaffai; cfr. Saletti 1989, 222 per questa e altre corrispondenze).

⁶⁷ Seguendo la definizione di Pozzi, la metafora continuata «consiste nell'estendere la motivazione che lega il figurante al figurato da una sola a tutte le proprietà del sema o almeno a quelle che si possono attribuire ad ambedue» (Pozzi 1984 408-9, in Bozzola 1996, 82-83). Per una complessa analisi del concetto di metafora e delle sue applicazioni cfr. Pozzi 1974.

⁶⁸ L'insieme non è perfettamente coerente: nel titolo l'uomo è «nel» microsolco e nelle ultime righe dell'articolo «un uomo davvero inedito» è forse «nascosto» «nei microsolchi del disco», mentre qui gli «uomini qui presenti [...]» sono «un millimetro di microsolco».

⁶⁹ Si tratta di una delle molte frecciate contro le avanguardie e la musica dodecafonica che costellano *Auto*

In tale caso potrebbe accadere che un piccolo intoppo faccia saltare indietro la punta del giradischi e che una frazione del passato si ripresenti a noi nella sua perfetta oggettività; trascurando l'eventualità spaventevole che la punta salti innanzi e che ci si trovi così per qualche tempo in un futuro non prossimo, saltando a piè pari il nostro futuro immediato, il che può voler dire *saltando la nostra morte individuale*.

[...] Ciò che non è avvenuto mai potrebbe avverarsi domani; la rottura improvvisa del disco potrebbe essere la fine del mondo, una rottura parziale potrebbe essere stata il diluvio universale, oppure un fatto geologico straordinario. S'intende che in simile ipotesi la funzione provvidenziale che regola la vita non sarebbe il disco in sé, ma l'incaglio che lo fa saltare.

Figurato, figurante e motivazione sono chiari nei casi della «rottura», parziale o totale che sia, del disco. Montale non esplicita, invece, a cosa corrisponda il salto all'indietro o in avanti del disco, l'«incaglio»; ma non è difficile riconoscerci un tema tipico della sua poetica, quello che sin dagli *Ossi* era chiamato «il punto morto del mondo, l'anello che non tiene» (*I limoni*, 27).

La metafora del disco è sempre presentata come ipotesi, come uno solo dei possibili modi di intendere la vita e la Storia. Il brano è preceduto e seguito da altre riflessioni sul tema del tempo, con accumulazione di metafore differenti: «Il passato è il più grande nemico dell'uomo di oggi» (ma è quasi una catacresi); «il passato è già morte accumulata alle nostre spalle» (che riprende la celebre massima senecana); «[l'arte d'oggi] ha caratteri, che diremmo “organolettici”, diversi: un odore di vernice fresca o d'inchiostro»; «Dal futuro possiamo temere brutti scherzi: occorre tenere tutte le finestre aperte per non lasciarsi sorprendere»; «l'apertura è già nell'anima degli uomini, non più bloccata e chiusa dalle macerie del passato»; «Un'opera chiusa è una porzione di passato che pretende di risalire il tempo»; la già citata «Quale cimitero di memorie è il negozio di un rigattiere!»; «La storia è sempre la voce del presente»; «il passato è una tomba»; «La sua [del vitalismo odierno] euforia è quella di chi è scampato per miracolo da un naufragio»; «l'Essere gioca a dadi, mescola le carte»⁷⁰; eccetera (251-255).

Nelle ultime righe, però, la metafora del disco è ripresa:

da fê.

⁷⁰ La metafora riprende la famosa affermazione di Einstein secondo la quale Dio non giocherebbe a dadi; ma è rivitalizzata inserendo l'elemento di un altro gioco con forte componente aleatoria, quello delle carte.

e allora la scienza potrà registrare un uomo davvero inedito, un nuovo esemplare zoologico di cui per fortuna ignoro i connotati. Non sono affatto certo che nei microsolchi del disco questo portentoso individuo non sia già nascosto.

Questa ripresa, che dà il titolo all'articolo, sottolinea il ruolo centrale di quest'immagine rispetto alle altre.

Il secondo caso interessante è l'articolo del 1944 *Voci alte e fioche* (63-66), il cui titolo, dantesco, è implicitamente risemantizzato per adattarsi all'immagine della radio, ma mantiene in sé l'idea dell'ambiente infernale⁷¹. Questa scelta già anticipa che, com'è caratteristico degli articoli che Montale scrisse durante la guerra, il tono di questo testo sarà partecipe e grave, sottolineato da scelte stilistiche marcate⁷². Inoltre, come vedremo, il riferimento dantesco sottolinea il collegamento intertestuale fra questo articolo e uno del '46, *Solitudine* (73-75).

L'articolo si apre con una divagazione, di cui subito si dichiara il carattere scherzoso⁷³:

Diceva un grande viaggiatore che sulla linea equatoriale è visibile a fior d'acqua una striscia sottile, una fettuccina poco più larga di un capello, che fa il giro dell'orbe terracqueo e serve da segno di confine, da frontiera, fra i due emisferi del mondo. A sentir lui, quel filo era accompagnato qua e là, per mare e per terra, da qualche cartello turistico con l'indicazione «Equatore», segnalazioni chilometriche e sigle convenzionali. Quel viaggiatore era anche un noto umorista e perciò la sua notizia è rimasta senza conferma.

⁷¹ Se in sé l'idea della guerra come inferno non è certo nuova nell'immaginario comune, a maggior ragione è comune in quello montaliano: si pensi anche solo a testi come *La bufera*, e per molti versi all'intero *La bufera e altro*.

⁷² L'articolo include perfino una breve ma significativa accumulazione di epiteti negativi attribuiti a Mussolini, il che è un unicum in un testo controllato come *Auto da fè*: «[la radio] ci fa noto che fin lui, il falso marchese, il collezionista di consigli d'amministrazione, l'uomo che agli ultimi di luglio gemendo in seno agli amici: "ore tragiche! ore tragiche!", s'avventurò in macchina verso la Futa – anche lui sta bene, a Varese, e manda saluti e baci, e *spera*, il furfante, spera ancora non si sa che cosa [...]». Si può forse mettere in rapporto con l'uso, nelle lettere, di definire Mussolini «*Bass scoundrel*, letteralmente 'canaglia, farabutto d'ottone', o con quello di *Cardinal's author* o *Cardinal*, ottenuti per metonimia ed ellissi dal titolo di un romanzo del duce (*L'amante del cardinale*)» (Bellomo 2022, 111).

⁷³ Che l'inizio di un articolo sia spostato temporalmente, spazialmente o per similitudine rispetto al suo reale tema è un fenomeno testuale presente anche altrove in *Auto da fè*: cfr. 3. 2. 1.

Questo apparente *divertissement* prende subito un colore morale, che riflette le contingenze storiche in cui è stato scritto. L'autore trasforma infatti l'aneddoto umoristico in un'idea irrealistica, immaginando di poter dividere geograficamente il bene dal male:

In ogni modo i due emisferi del mondo non sono un'immaginazione, e se si potesse convogliare nell'uno tutto il brutto, il falso e l'ingiusto esistenti in natura e nell'altro tutto il bello, il giusto e il vero di quaggiù, molte cose sarebbero risolte. Ci sarebbe ancora la guerra, ma sarebbe guerra di sempre, guerra eterna, nella quale l'uomo giusto saprebbe senza esitazioni da che parte schierarsi per lottare e respingere in una delle due calotte polari, in uno spazio sempre più ridotto, l'eterno nemico. E un confine geografico e morale, segnato o no da un capello, verrebbe così ad esistere, fuori d'ogni dubbio.

A questa visione segue una deissi («Qui»), seguito dalla congiunzione avversativa «invece» e dalla descrizione di un oggetto concreto e realistico: la radio. Il nesso analogico fra questa immagine e la precedente non è esplicitato, ma è quasi concettoso nella sua icasticità: è chiaro infatti che l'analogia è suggerita dalla somiglianza visiva fra la «striscia sottile» o «fettuccina»⁷⁴ e l'asticella della radio:

Qui, invece, sul luminoso quadrante della radio, l'asticella che io muovo girando a destra o a sinistra un bottone, indica pure un confine, ma un labile confine che si sposta continuamente e dà le vertigini. A distanza di mezzo millimetro il mondo è capovolto, dall'equatore si salta al polo, dal regno del vero si entra in quello dell'assurdo e dell'orrendo.

Come si chiarirà fra qualche riga, e come forse era immediato per i contemporanei, l'asticella segna il confine fra l'emittente radiofonica filofascista, definita «radio-Zebedeo» e «radio-bugia», e l'emittente sostenitrice della Resistenza, definita «radio-verità». La metafora del confine morale o ideologico, che è nel complesso di uso comune⁷⁵, è rivitalizzata con l'uso di riferimenti geografici, per quanto iperbolici: «il

⁷⁴ La fettuccina è definita «poco più larga di un capello», ma qualche riga dopo si parla di «un confine geografico e morale, segnato o no da un capello»: anche questa è una piccola metafora, poco marcata.

⁷⁵ Consideriamo qui dunque «distinzioni morali» come il figurato del figurante «confini». In realtà è una definizione discutibile, perché non esiste un'espressione che indichi i confini morali senza implicare la metafora geografica. Come sostengono Lakoff e Johnson «Because so many of the concepts that are important to us are either abstract or not clearly delineated (the emotions, ideas, time, etc.), we need to get a grasp on them by means of the other concepts that we understand in clearer terms (spatial orientations,

mondo è capovolto», «dall'equatore si salta al polo»; il primo dei quali è ancora coerente con l'immagine dei due emisferi, mentre il secondo no, per quanto sia chiaro per il lettore il suo significato. Si torna alla lettera, in ambito morale o assiologico («dal regno del vero si entra in quello dell'assurdo e dell'orrendo»): anche questo terzo membro, come si vede, è sostenuto da una pur vaga metafora geografica, quella dei regni, che consente di mantenere la coesione del parallelismo.

La constatazione della rapidità con la quale la lancetta consente di «viaggiare» fra ideologie opposte diventa conferma di quanto irrealista fosse l'idea di un mondo in cui bene e male fossero confinati in emisferi diversi, adesso però assunta in senso pienamente metaforico:

E si riflette con tristezza che per noi non ci sono confini e che sulla terra il vero e il falso sono sempre da rifare, sono sempre in questione, giorno per giorno, senza scampo.

I due piani, morale (letterale) e geografico (figurato) si mescolano, mentre si dipana – ancora una volta – una metafora continuata, che parte dall'idea, implicita ma chiara, dell'«esame di coscienza» come viaggio:

ma è difficile, è estenuante autoascoltarsi, autogiudicarsi d'ora in ora, e procedere senza carreggiate, senza cartelli, senza schemi. Nascono allora, frutto di quella paura, di quell'orrore del vuoto, i cartelli indicatori della coscienza che portano scritto «Equatore, a 1000, a 2000 chilometri, garage, posto di soccorso», ecc. Nascono le leggi sull'uomo, le frontiere geografiche, le zone d'influenza, gli spazi vitali, le teorie razziali, i privilegi delle sette religiose, i pregiudizi politici; nasce l'organizzazione dell'uomo contro l'uomo.

Come si vede, gli elementi senza i quali è considerato difficile «autoascoltarsi» e «autogiudicarsi» sono divisi in tre enumerazioni. La prima è trimembre: i primi due elementi («carreggiate», «cartelli») sono parte della metafora del viaggio; la scelta di citare proprio i «cartelli» rimanda al «cartello turistico con l'indicazione "Equatore"» della storiella dell'umorista. Il terzo elemento, «schemi», rimanda invece al senso

objects, etc.). This need leads to metaphorical definition in our conceptual system» (Lakoff-Johnson 1980, 115). È probabile che uno schema simile si applichi alla coscienza morale, spiegata con l'idea concreta della delimitazione.

letterale. La seconda enumerazione è interamente metaforica, e riprende ancora la storiella dell'Equatore; l'unico elemento letterale è la specificazione «della coscienza». La terza è letterale, ma include, forse anche per rendere più coeso il passo, alcuni elementi geografici (realistici). Siamo dunque alla compenetrazione fra elementi letterali e metaforici; è difficile dire se gli elementi metaforici siano strettamente i figuranti degli elementi letterali che sono loro accostati (per esempio, gli elementi della seconda enumerazione come figuranti di quelli della terza), con movimento di riformulazione.

Il capoverso successivo è aperto da un altro dato concreto, un'azione compiuta in prima persona:

Sposto la lancetta del quadrante: viaggio di spicchio in spicchio, procedo per millimetri, oscillo tra l'una e l'altra verità, da quella che a Monghidoro non è più la stessa di Vergato, a quella che a Forlì non si converte ancora nella volontà di Cesena; ma qui, nel regno dell'etere, i confini sono irreperibili, ed è la coscienza, non l'arrivo delle truppe liberatrici, a porta l'ultimo giudizio sul vero e sul falso.

L'atto di sintonizzarsi su stazioni diverse è descritto in modo quasi letterale, con l'insinuarsi della solita metafora geografica solo nell'uso di verbi quali «viaggio», «procedo»; ai verbi seguono subito complementi che ribadiscono il fatto che sia un viaggio in piccola scala. Ancora, i confini geografici sono metafora dei confini morali; ma ora si aggiungono delle ulteriori specificazioni geografiche letterali, ossia le città già liberate o meno⁷⁶. Lo sdoppiamento fra i due piani, ormai entrambi letterali, è esplicitato.

Seguono alcuni capoversi che trattano il contrasto fra «radio-bugia» e «radio-verità»; è proprio da una menzogna riportata da «radio-bugia» che emerge una nuova conferma della non corrispondenza fra confini geografici e confini morali:

[...] mentre radio-bugia, radio-Zebedeo completa l'informazione quando si parla di una quinta colonna, di gruppi di sabotatori e di fascisti, presunti voltagabbana ma in realtà lasciati addietro per imbrogliare le carte e render più difficile il nostro arduo compito; e pur mentendo è più nel vero, per una volta tanto, perché ci richiama al senso che le due Italie non sono oggi geograficamente distinte e

⁷⁶ L'articolo è dell'8 novembre 1944. Dunque sono già libere Monghidoro (2 ottobre) e Cesena (22 ottobre); non lo è Cesena, che verrà liberata l'anno successivo; non lo è ma lo sarà l'indomani («non si

controllabili, ma sono ancora miste, compenstrate, e sarà compito nostro e non già mi amici o soccorritori stranieri, di ricomporle in una sola, prima e dopo della liberazione totale.

La metafora ha accolto adesso, dunque, un figurato più concreto: non solo i confini morali, ma anche le singole persone, la cui appartenenza a una delle due parti non è scontata. Ma, come si è detto, è difficile definirla ancora metafora, dal momento che entrambi i piani sono ormai da intendersi in senso letterale. La definizione di confini geografici ha assunto dunque varie vesti: prima, metaforicamente, i due emisferi; poi, ancora metaforicamente, le due verità scandite dal viaggio dell'asticella della radio; poi, concretamente, le città liberate o meno. Ancora su quest'ultima linea di demarcazione geografica si insiste nelle frasi successive, che mettono a confronto la situazione degli antifascisti nelle città già liberate (che non vivono «in un letto di rose», ma possono «cavar dalla cantina i loro De Pisis [...]»; possono accendere la luce, quando c'è, possono procurarsi il pane senza far lunghe code» eccetera) e quella dei «fratelli più degni», «rimasti lassù nel regno delle belve umane». Ma proprio da questo contrasto sorge l'esortazione:

Non dobbiamo attendere a braccia incrociate la fine di questa battaglia, non dobbiamo illuderci di esserne usciti fuori solo perché dai confini geografici di una menzogna ufficiale siamo passati a quelli di un'opposta ipotesi o verità. Gli incerti confini che segna l'asticella sul quadrante della radio non possono essere i limiti della nostra coscienza [...].

L'asticella riappare dunque, quasi in chiusa. Se la metafora dell'asticella come confine geografico è ribadita, è ormai chiaro, invece, che l'analogia fra confini geografici e morali è negata (in opposizione all'utopia iniziale dei due emisferi rigidamente separati). Dunque è possibile, per l'autore, saltare il passaggio e negare direttamente l'analogia fra i confini segnati dell'asticella e i confini morali.

È interessante che questo articolo sia ripreso, come si diceva, nelle ultime righe di un altro, *Solitudine*, un testo di carattere sostanzialmente narrativo⁷⁷, scritto ormai in dopoguerra, in un contesto ben altrimenti sereno, e nel quale la radio viene tematizzata

converte ancora») Forlì (9 novembre).

⁷⁷ Cfr. 2. 1. 3.

come referente esclusivamente reale: gran parte dell'articolo descrive Montale che, a casa, non legge e si distrae ascoltando la radio. Nelle ultime righe il contesto della guerra di appena due anni prima è messo a confronto con una pace che coincide con la massificazione della società:

Due anni fa l'asticciola della radio divideva in due parti la, anzi tutto il mondo civile: da una la verità, dall'altra l'errore (reversibili, purtroppo, ma non per i galantuomini). Oggi diversi accenti e orribili favelle prorompono da ogni luogo e l'immagine della città futura non si presenta lieta.

Il nesso è sottolineato dalla citazione dantesca «diversi accenti e orribili favelle», tratti dalla stessa terzina dantesca e dalla stessa enumerazione del titolo dell'altro articolo. Si tratta, significativamente, dell'elenco dei suoni emessi dagli ignavi.

Certo al momento della pubblicazione dell'articolo Montale non poteva attendersi che tutto il suo pubblico avesse letto l'altro articolo e facesse il collegamento; ma la selezione di entrambi gli articoli per *Auto da fé* non sembra casuale. Anzi, questa potrebbe essere una spiegazione per la presenza di un testo prevalentemente narrativo in questa raccolta⁷⁸. In ogni caso, l'accostamento di questi due articoli, qualora venga colto, sottolinea lo stacco fra le due situazioni storiche: l'una, drammatica, nella quale sembra ancora possibile una scelta etica sicura; l'altra, nella quale ormai ogni possibile scelta è sommersa dalla confusione e dall'indifferenziato.

Simili metafore pervasive si trovano anche in altri articoli: la scrittura giornalistica di Montale talvolta si concentra su una figura emblematica e la sceglie come fulcro. Per esempio, in *Madrepore umane* (269-71) si prospetta un futuro nel quale dopo la «graduale scomparsa dell'individuo e il suo inserimento in gruppi o spugne cellulari aventi una personalità collettiva», «il fondo della questione non muterebbe perché la comunità universale sarebbe un aggregato di aggregati cellulari, un branco di madrepore»⁷⁹. In *La fonduta psichica* si parte dalla constatazione che «una cappa sempre

⁷⁸ È uno dei pochi nessi che sottolineano l'unità della raccolta, peraltro, in questo caso, a cavallo fra i due «tempi diversi»; unità molto più discutibile se si pensa che può avvenire che l'autore replichi alla risposta di un lettore a un articolo che non è inserito nella raccolta.

⁷⁹ Probabilmente da questo brano nasce una poesia del *Quaderno di quattro anni, Siamo alla solitudine di*

più fitta di informazioni e di visibilità proiettate a distanza copre il mondo abitato da noi», ma poi la cappa diventa «crosta psichica» e «emulsione» o «“fonduta” di tutto ciò che [...] l’universo viene essudando»⁸⁰ (297). È interessante come questo lessico si ritrovi poi in almeno altri due articoli, entrambi precedenti a livello cronologico: «Il consumo intellettuale»⁸¹ e «L’albero dell’arte»⁸².

gruppo...: cfr. 4. 3.

⁸⁰ La serie di immagini di registro basso usate per definirla è lunga, specie in rapporto alla brevità dell’articolo: oltre alle precedenti, «uno spurgo di parole»; «incrostazione psichica»; «crosta o gelatina di panpsichismo»; «uno spurgo, un’eruzione, il croscio che manda il *pull* di un WC universale». Si noti in generale anche qui l’uso di espressioni basso-corporee e gastronomiche, che ancora una volta è possibile mettere in rapporto con la critica letteraria di Montale e la sua parallela produzione poetica.

⁸¹ «Al di sotto della crosta sempre più spessa del magna arte-produzione, si avverte un movimento d’acque che fa sperare in una rottura del mostruoso compromesso» (*Il consumo intellettuale*, 243).

⁸² «Non a caso parlo di incrostazione: bisogna addirittura supporre che una formicolante sfera di sedicente attività estetica avvolgerà tutta la terra senza lasciare spazi vuoti [...] L’ipotesi più vicina al vero sembra che la crosta [...] dell’arte sia destinata a crescere e ad irrobustirsi» (*L’albero dell’arte*, 211). Come si può vedere, sia in questo caso sia nel precedente «crosta» è usato più nel suo senso geologico che in quello – più basso – alimentare.

3. 2. *L'ironia*

L'ironia è una delle marche della postura dell'autore di *Auto da fé*. Un atteggiamento ironico è infatti mantenuto nel corso della maggioranza degli articoli, specialmente di quelli degli anni '50 e '60; ed è una delle componenti che caratterizzano il rapporto con i destinatari.

È fatto assodato che l'ironia unisca a un elemento di superiorità, e dunque di esclusione del destinatario che non può coglierla, un elemento unificante, che tende a creare una comunità fra lo scrivente e i lettori in grado di cogliere le sue allusioni⁸³. Nel caso di *Auto da fé* i destinatari si identificano innanzitutto con il pubblico dei giornali su cui gli articoli sono stati inizialmente pubblicati; spesso si tratta del *Corriere della Sera*, diretto a quest'altezza a un pubblico borghese, conservatore a livello culturale. A maggior ragione si comprenderanno, nelle prossime pagine, le ironie di cui sono bersaglio fenomeni come la musica e l'arte sperimentali, i concorsi letterari, la vendita delle dispense dei classici, eccetera.

L'uso dell'ironia in quest'opera è difficile da descrivere secondo la tradizionale definizione retorica dell'antifrasi, definita come affermazione del contrario di ciò che si pensa⁸⁴. Peraltro, la debolezza di questo modello è ormai appurata da praticamente tutti gli studiosi che si occupano di ironia⁸⁵: è chiaro infatti che innumerevoli situazioni non

⁸³ Cfr. Mizzau 1984, 95«[...] quello della contrapposizione, già da molti messa in luce, [...] fra una funzione di esclusione e di emarginazione e una funzione conciliativa, affiliativa, comunitaria»; e poi Booth 1974, 28, in Mizzau 1984, 104: «Il sentimento che spesso predomina nella lettura dell'ironia "stabile" è quello di un riunirsi, ritrovarsi, di una comunione di spiriti della stessa natura. L'autore che io intravedo dietro le parole menzognere è uno della mia specie, perché ama giocare con l'ironia, perché dà per acquisita la mia competenza a condurre questo gioco, e – più importante – perché mi concede una sorta di saggezza. Egli sa di non dover svelare apertamente le verità condivise e segrete sulle quali deve basarsi la mia ricostruzione [...]. Ogni ironia inevitabilmente costituisce una comunità di credenti nello stesso momento in cui compie l'esclusione». Mizzau fa anche riferimento alla definizione di Bollobás dell'ironia come «comportamento non cooperativo»; anche questa definizione fa esplicito riferimento a Grice (Mizzau 1984, 98). Tutto ciò si riferisce però alla dimensione interpersonale dell'ironia: qui si intende invece applicare questi concetti all'ironia di un testo a destinazione giornalistica. L'ironia diventa uno dei modi con i quali l'autore entra in rapporto con il suo pubblico e insieme lo delimita.

⁸⁴ «La "ironia retorica" [...] vuole che la ironia venga intesa, da chi ascolta, come ironia, cioè come senso contrario» (Lausberg 1969, 239).

⁸⁵ «È indubbio che molte ironie si configurano come netta inversione semantica. [...] In altri casi l'ironia si costruisce sull'inversione di presupposti non immediatamente derivabili dalla letteralità dell'enunciato. [...] Allargando il concetto di antifrasi, si giungerà a mettere in dubbio che essa sia condizione necessaria dell'ironia [...]. È comunque ovvio che il ribaltamento di senso non è condizione sufficiente dell'ironia,

sono descrivibili che in termini più complessi.

Un caso di ironia in *Auto da fè* che si può descrivere come semplice antifrasi è quasi da manuale. Si tratta dell'incipit della quinta variazione, nel quale alcuni seguaci di Croce sono definiti «autorevoli» nel riportare una loro idea che Montale chiaramente non condivide (*Variazione V*, 162). Qualcosa di simile in *Tornare nella strada* (127):

Si badi; io non dico che l'arte e particolarmente la musica e la poesia debbano essere facilmente mnemoniche, e ricordabili. È un'opinione che, in fatto di poesia, ho visto attribuire, in una intervista, all'onorevole Palmiro Togliatti, e quando l'ho letta mi sono rallegrato di non figurare tra gli zelatori di quell'esteta (e di quell'uomo). Se essa fosse giusta, il Chiabrera batterebbe il Petrarca. Metastasio rivenderebbe Shakespeare e le poesie di *Alice nel paese delle meraviglie* metterebbero nel sacco tutte le odi di John Keats.

Il passo non è ironico, nel complesso: l'avversione è dichiarata e ribadita. Ma la scelta del termine «esteta» è ironica: Togliatti non era un esteta, e anzi il suo gusto è apertamente criticato da Montale nelle righe successive⁸⁶.

3. 2. 1. *Ironia come polifonia*

Alcuni usi dell'ironia in quest'opera sono piuttosto semplici da schematizzare:

In un centro culturale milanese si è svolta ieri una discussione su questo «vitalissimo problema»: «Come avvincere il lettore e lo spettatore» (*«Agganciare» il lettore*, 276).

Si tratta di uno dei casi in cui l'ironia è relizzata come polifonia⁸⁷, o come menzione;

per caratterizzare la quale è almeno altrettanto necessario l'aspetto pragmatico» (Mizzau 1974, 16-18); «We are told the speaker *uses language* that signifies the opposite of what she intends to mean. The attempt to avoid the term included in the classical idea of irony – that the speaker *says* the opposite of what she means – is blatant at this point. Here we can discern the first challenge set by irony: how can it be possible that we mean the opposite of what we say?» (Garmendia 2018, 17).

⁸⁶ Si può però anche leggere come ironia polifonica: dando questi giudizi, è come se Togliatti considerasse esteta se stesso.

⁸⁷ Immediato il riferimento a Bachtin (cfr. Mizzau 1984, 43-sgg).

peraltro indicata apertamente dalle delle virgolette, tipico segnalatore di citazione⁸⁸. Malgrado si tratti, in questo caso, anche di un'antifrasi – è chiaro che Montale non possa trovare il problema di «“agganciare” il lettore» vitale – quello che prevale è l'attribuzione ai banditori della discussione del giudizio positivo sulla vitalità del problema. Ci troviamo, in altre parole, nell'ambito della menzione di termini del discorso altrui⁸⁹. Un caso simile, per esempio, è il seguente: «Nulla di più lamentevole del musicista “che attinge al patrimonio dei canti popolari” dimenticando che quasi sempre l'arte popolare è un sottoprodotto dell'arte colta, individuale» (*Soliloquio*, 139). Ancora una volta le virgolette indicano una presa di distanza, in questo caso esplicita, da un'opinione corrente.

Altri esempi non sono dotati di simili indici, ma sono comunque semplici da decodificare in termini polifonici. Per esempio, è chiaro che Montale scrivendo «sapranno infischiarne della loro condizione di “singoli”, non già dolorosa come pensava quel retrogrado di Kierkegaard, ma esaltante» (*Il superamento dell'arte*, 262) stia riportando un'opinione che non condivide; il lettore può immaginare che Montale non reputi Kierkegaard un retrogrado, e, anche se così non fosse, la formulazione stessa funge da indice, dal momento che utilizza un termine mediamente elevato («retrogrado») dentro uno schema tipico del discorso colloquiale: «quel» + aggettivo + «di» + nome proprio (nel quale l'aggettivo è quasi sempre negativo o, se positivo, usato con ironia: «quel simpaticone di ...»)⁹⁰.

Un caso interessante, giocato principalmente a livello lessicale, è questo:

[...] nessuno scrittore di rilievo ne venne fuori, nessuna pagina degna di ricordo fu rivelata. Bastò allora, per esser detto scrittore fascista, l'aperta adesione al regime o meglio ancora qualche esplicita

⁸⁸ «Alle virgolette, si dice, corrisponde l'*endoxal*, la presa di distanza» (Mizzau 1984, 47).

⁸⁹ «Un altro modo, comune ai filosofi del linguaggio, di parlare di interdiscorsività, consiste nel riferirsi alla distinzione tra *uso* e *menzione* (o anche tra *trasparenza* e *opacità*). Mentre con l'uso di un enunciato si designa ciò che è indicato dall'enunciato, con la menzione si designa l'enunciato stesso» (Mizzau 1984, 52).

⁹⁰ Più complicata l'affermazione «Sconsolate poesie di Arturo Graf (ma scritte in ottonari) sono finite in libri di lettura per le elementari. Gli antologisti (laureati in lettere) le avevano capite alla rovescia» (*Variatione V*, 163). La parentetica «laureati in lettere» può essere intesa come una sottolineatura ironica del contrasto fra ciò che ci si potrebbe attendere dai laureati in lettere e ciò che invece avviene, o più semplicemente come una subordinata implicita concessiva.

piaggeria al suo fondatore. Una donna fu ammessa, unica, all'Accademia d'Italia⁹¹; aveva descritto lungamente sul «Corriere» le belle mani del duce (*Il fascismo e la letteratura*, 14).

Si tratta di uno dei pochi casi di ironia – o forse, più precisamente, di sarcasmo – nei testi degli anni '40; coerentemente con il tono degli articoli di quel periodo, l'aggressività è palese. L'ironia si esplica nel paradosso di ammettere nell'Accademia una persona per il solo merito di aver elogiato le mani di Mussolini; e, poi, nel dettaglio di averle definite «belle»: Montale cita, senza virgolette ma molto chiaramente, l'articolo stesso della poetessa.

In questa direzione, forse, va anche la scelta del termine «duce», che ricorre solo tre volte in *Auto da fé*; a fronte invece di 24 occorrenze del cognome «Mussolini». Le tre occorrenze di «duce» sono sempre in articoli degli anni '40, e sempre in contesti di più o meno scoperta menzione ironica:

E con la liberazione giunta all'improvviso per telegramma, a prova *della magnanimità post-imperiale del duce sempremai vittorioso* [...] (*Un pittore in esilio*, 30)⁹².

E per finire: i giornalisti che registravano *le storiche adunate di popolo intorno al duce* furono così imparziali e obiettivi come suppone il Bianchi se dimenticarono poi di dirci che si trattava di adunanze coatte, a cartolina-precetto? (*Una «Tragedia italiana»...*, 40).

Nel primo caso tutto il lessico contribuisce a sottolineare l'adozione di un linguaggio dal quale l'autore si dissocia («magnanimità postimperiale», «sempremai vittorioso»); nel secondo caso è semplice identificare parte della frase come eco di ciò che scrivevano appunto i giornalisti compromessi col regime.

Sempre in *Il fascismo e la letteratura* è interessante notare il lessico utilizzato per parlare di d'Annunzio:

D'Annunzio aveva dimesso da anni i *coturni* e la *buccina* [...] Personalmente il *Comandante* viveva prigioniero a Gardone, riscuotendo sussidi favolosi e minacciando *solo raramente*⁹³ qualche gesto

⁹¹ Si tratta della poetessa Ada Negri (1870-1945) (Montale ed. Zampa, 328).

⁹² Corsivi miei, in questo e nei prossimi casi.

⁹³ Anche questo avverbio è una nota ironica.

d'indipendenza. Servo del nuovo padrone, come avrebbe potuto ribellarglisi? Pagò il suo tributo con qualche *concione*, con qualche squarcio oratorio, con rare missive al *fratel suo grande, Benito*; e poi tacque (*Il fascismo e la letteratura*, 13-14).

Un'ironia sottile qua è data dall'adozione del lessico aulico dannunziano, da «coturni» e «buccina»⁹⁴ a «concione». E anche qui la scelta delle espressioni linguistiche è indicativa: «Comandante» per d'Annunzio, «fratel suo grande, Benito» per Mussolini.

Ancora negli anni '60 Montale farà eco ironica al linguaggio fascista, ma in contesto molto differente:

Il problema è di pensare come pensano gli uomini che nei vari campi sono ritenuti importanti; e di non mantenere quelle idee neppure un minuto più del necessario. Guai a chi si ferma! (*Soliloquio*, 140).

La frase di Mussolini «Chi si ferma è perduto» è parafrasata e applicata al bisogno di rinnovamento continuo e superficiale delle proprie idee nel mondo contemporaneo: l'accostamento fra i contemporanei e lo slogan fascista, naturalmente, non è indolore.

Talvolta l'aggettivazione ironica non tende all'antifrasi, ma si limita a prendere di mira un atteggiamento visto come eccessivo e ridicolo:

[...] il pungolo dell'aggiornamento tormenta non solo i giovani, ma anche maturi cattedratici di austera vita e di impeccabili costumi (*Niente paura ma...*, 220).

Non sembra che l'autore voglia negare l'impeccabilità dei costumi di questi intellettuali, ma solo prendersi gioco dell'opinione che loro hanno di loro stessi, riecheggiando i termini che probabilmente utilizzerebbero per descriversi; inoltre è ironica l'enfasi data dall'anteposizione degli aggettivi.

È più complicato inquadrare il seguente esempio di ironia:

[...] la musica (eterna ritardataria nella cronologia degli *ismi*) si è portata in condizioni di vantaggio.

⁹⁴ Cfr. «Giugne clangor di buccina lontana» (*Il fanciullo*, 291, in *Alcyone*). Montale, nel tradurre *The Storm* di Emily Dickinson, evita di tradurre «bugle» con «buccina», preferendo «corno» (cfr. Janner 2007, 172); Montale usa «buccina» una volta in poesia, negli *Ossi*: «Viene un suono di buccine» (*Clivo*, 1); e almeno un'altra in prosa, nella *Farfalla* («corno di mare che suo fratello imboccava e suonava come una buccina», *La casa delle due palme*, 35); cfr. Saletti 1989, 232).

Ben poco di aleatorio abbiamo, per esempio, nella *pop art*, un'arte che è quel che è, ma non coinvolge dinamicamente i suoi «utenti». Di fronte alla latrina esposta alla Biennale veneziana il pubblico è ammesso ad ammirare, ma viene respinta ogni richiesta di usare prontamente l'opera esposta. Lo stesso può dirsi del gigantesco dentifricio che con opportuni spruzzi potrebbe trasformare in *sepolcri imbiancati* i *borghesi* visitatori. Si avrebbe così tutt'insieme l'arte, *la protesta, l'azione e la distruzione dell'opera* (col connesso *esito demistificante, disalienante ecc*) (*Dal museo alla vita*, 325-6).

Siamo ancora in presenza di una menzione voltata in senso ironico, ma in modo meno diretto – se si esclude la virgolettatura di «utenti», che, riferita ai fruitori dell'arte, è già una presa di distanza. La scelta di portare come primo esempio la «latrina» denuncia il meccanismo ironico causando un immediato abbassamento; è chiaro infatti che quello che l'autore sembra lamentare (la mancata partecipazione pratica degli spettatori all'opera d'arte) va rovesciato, e che l'intero brano è una ripresa delle idee e delle affermazioni degli estimatori dell'arte contemporanea. Ciò è ancora più chiaro con l'elenco «l'arte, la protesta, l'azione e la distruzione dell'opera», e poi, in parentetica, l'«esito demistificante, disalienante ecc»: sono tutte espressioni chiaramente non montaliane, ma riprese dal lessico delle avanguardie. L'uso di «ecc» tradisce ancora una volta il riferimento a discorsi molto diffusi e la cui conoscenza da parte del lettore è data per scontata. Queste idee, portate alle estreme conseguenze (l'idea di servirsi della latrina esposta in Biennale), diventano ridicole. Ulteriori indici di ironia sono l'uso del verbo «ammirare», riferito sempre alla latrina esposta, e la formulazione stessa della proposizione successiva: scrivere «viene respinta ogni richiesta di usare prontamente l'opera» implica che qualcuno abbia fatto realmente questa richiesta (iperbole anche questa); l'avverbio «prontamente» causa un abbassamento ulteriore.

Qualcosa di simile, in modo più complesso, è il meccanismo alla base di un intero *Francobollo, Giudici letterari* (285-6):

Un lettore che non dichiara il suo nome mi manda questa lettera che pubblico senza mutare una virgola.

«Egregio signore, so che il lavoro dei giudici di un recente premio letterario fu turbato da interferenze esterne. I premi sono utili (a chi li riceve) e non si può pensare di farne a meno. Bisogna però provvedere

a far sì che i giudici dei futuri premi siano affrancati dalle su non lodate “interferenze”. Ed ecco il mio suggerimento.

Si dovrebbe prelevare dalle scuole inferiori un certo numero di ragazzi non refrattari alle discipline cosiddette letterarie. Questi ragazzi dovrebbero essere segregati dal mondo esterno e allevati a spese dello stato in un apposito collegio. Materie di insegnamento: lingue e letterature straniere (non le classiche), condensati di storia dell’arte e della filosofia, nozioni di psicologia, sociologia e psicanalisi, informazioni in fatto di musica, di elettronica e di cibernetica, un aggiornato studio di neologismi filosofici e i più idonei mezzi per tenersi continuamente *à la page*. Compiuta la maggiore età, questi giovani formeranno un corpo di funzionari “giurati” come i guardacaccia e i sorveglianti notturni.

A tale *pépinière* di giudici dovranno attingere obbligatoriamente i fondatori di premi letterari. [...] I giudici dovranno vivere in perfetta clausura, rinunciando ad ogni interesse terreno; è da escludere che possano sposarsi o pubblicare libri. È preferibile che neppure il loro nome sia fatto; essi possono essere contraddistinti da un numero progressivo. Alle loro riunioni non potrà assistere alcun rappresentante della stampa. Qualora i giudici di un premio non fossero d’accordo, le decisioni finali saranno deferite a un giudice elettronico.

Condizione fondamentale per la buona riuscita del sistema è che i predetti giudici – dignitosamente retribuiti – continuino a vivere nell’assoluta segregazione di un falansterio dove non giungano voci o interessi mondani. Mezzi meccanici, audiovisivi, istruttori robot contribuiranno a tener viva la loro apertura mentale.

Il sistema da me proposto dovrebbe raggiungere risultati obiettivamente indiscutibili. Si tratterebbe però di un metodo transitorio, in attesa che i progressi del pensiero artificiale (la cibernetica) consentano una selezione di valori letterari condotta con criteri rigorosamente scientifici. Dopo i disastri del pensiero individuale, solo da supercervelli immuni da passioni e risentimenti soggettivi possiamo attenderci parole che ci portino al disopra della mischia. Voglia credermi, egregio signore, con la più rispettosa osservanza, il suo devotissimo X. Y.»

In questo caso, la polifonia è esplicitata con il riportare, esplicitamente, una voce altrui; un primo livello dell’ironia si gioca sul fatto che la lettera è chiaramente fittizia, ma proprio per questo la sua veridicità è ribadita sia, all’inizio, dall’autore dell’articolo («lettera che pubblico senza mutare una virgola»), sia, alla fine, dal supposto autore della lettera («Voglia credermi»).

Questo scrivente immaginario è costruito per mettere in ridicolo la fede nella possibilità di un giudizio del tutto imparziale; è un modo, questo, per l’autore, di criticare le continue lamentele sulla parzialità dei giudici dei premi letterari. Ma al tempo stesso l’ironia colpisce, a un ulteriore livello, la presunzione dell’importanza di

attività come i premi letterari, visti come non utili alla letteratura o alla vita culturale, bensì, come l'autore della lettera scrive subito in parentetica, «a chi li riceve». L'ironia di Montale è scoperta dunque sin dalle prime righe: è come se l'autore della lettera avesse subito dichiarato la poca nobiltà dei propri fini.

Il lettore dell'articolo comprende che dovrà rovesciare il senso complessivo di ciò che segue: le proposte del lettore saranno paradossali e non socialmente applicabili. La descrizione delle procedure necessarie per avere dei giudici realmente imparziali è fondata sul procedimento dell'iperbole, che sconfinava nella distopia; tanto più marcata quanto più si scende nei dettagli dell'organizzazione della vita dei giudici. Si può registrare forse un'interferenza delle descrizioni di società utopiche – seguirà un riferimento esplicito al «falansterio»⁹⁵ – se non il ricordo degli ateniesi lodevoli mantenuti a spese pubbliche nel Pritaneo. Si mostra, portandole alle estreme conseguenze, quanto inattuabili siano le proposte di chi vorrebbe un giudizio assolutamente imparziale.

L'ironia si manifesta poi nei dettagli; per esempio, l'elenco delle materie da insegnare ai futuri giudici contraddice platealmente il pensiero di Montale, dal quale non ci si può certo attendere un elogio di un'istruzione che miri al tenersi il più possibile aggiornati; la quantità stessa delle materie è un indizio di dissonanza rispetto al pensiero dell'autore. Anzi, è facile il confronto con un brano analogo dell'anno precedente, contenuto in *Il mostro dalle cento teste* (235-6):

⁹⁵ Cfr. anche Montale 2017, 266: «Esiste, se non sono male informato, un progetto, caldeggiato dall'Unesco, di fondare a Delfi un falansterio riserbato a intellettuali, poeti e scrittori «ad alto livello» nella speranza che una scintilla del fuoco sacro si apprenda alle loro anime. Non vedo però come un Hölderlin o un Nietzsche (nessuno dei due venne mai in Grecia) potrebbero alloggiarsi con vantaggio in una simile frateria. Probabilmente i pochi eletti saranno scelti secondo criteri scientifici studiati da tecnocrati dell'intelligenza e della produzione letteraria. E la Grecia, la Grecia veramente immortale, sarà conosciuta e venerata soltanto da alcuni grandi spiriti che mai vi avranno messo piede». Brano da *Fuori di casa* che a sua volta ha delle affinità con un altro brano di *Auto da fè*, da *Le dotazioni sprecate* (274-75), che rientra fra i vari articoli montaliani che polemizzano su proposte educative troppo votate all'efficienza per funzionare: «[...] il progetto IARD per "l'identificazione e l'assistenza dei ragazzi intellettualmente dotati"; progetto che sarà realizzato con l'aiuto di specialisti, assistenti sociali, psicometri ed altra gente *ad hoc* [...]. E sia pure. Ma resta vero che la natura è tutta spreco e che la dissipazione non può non avere un senso profondo. Sorvolo sul fatto che se i quindicenni Leopardi, Mussorgski e Cézanne fossero caduti nelle mani degli psicometri e avviati all'arricchimento nessuna delle loro opere sarebbe giunta a noi».

Non so se sia già stato fatto il tentativo di creare una scuola moderna del tutto nuova: l'UNESCO potrebbe farlo a titolo sperimentale. Prendere un centinaio di ragazzi al disotto dei dieci anni e per altri dieci anni istruirli coi mezzi tecnici più moderni: cinema, radio, lingue straniere (compreso il russo e l'arabo) insegnate con metodi "basici" e pratici, non scientifici, molto teatro scritto e recitato dagli stessi allievi, musica obbligatoria, le letterature classiche in traduzioni e in rapidi *abrévés*, le scienze più moderne, la psicologia, la sociologia e molte tecniche particolari, storia dell'arte estesa alle arti fin qui ritenute minori, storia e pratica spicciola del giornalismo, geografia commerciale e turistica, eventualmente psicanalisi e storia del mito sotto il profilo psicanalitico, storia dell'industria, storia della scienza in pillole e in forme fumettistiche, eccetera; e altre materie, troppe, da insegnare. Sarebbe interessante vedere quali Euforioni, quali surrogati di uomini ne verrebbero fuori.

Qui l'elenco di materie è più lungo e iperbolico; l'iperbole genera l'effetto ironico. Vari sono i punti comuni fra i due elenchi, dei quali anzi quello più recente sembra quasi un riassunto. Subito o quasi subito sono nominate le lingue straniere; le lingue classiche non sono insegnate, le letterature classiche hanno ruolo subordinato o nullo; «psicologia» e «sociologia» si susseguono in entrambi i casi, e a esse si aggiunge la «psicanalisi» – con riferimento più pungente, in *Il mostro dalle cento teste*, al suo rapporto con la mitologia, per il quale anzi essa si sostituisce allo studio dei classici. Le differenze fanno sì che la proposta per una «scuola moderna» sia più votata all'apprendimento pratico, e si configuri come una critica diretta ai metodi sperimentali della didattica; e che invece la scuola dei «giudici letterari» abbia una più spiccata impronta verso la «cibernetica», impronta che preannuncia il tema, che sarà centrale alla fine dell'articolo, degli entusiasmi dei fanatici della tecnologia. Ma un punto comune fra queste due "modeste proposte" è il loro mettere in evidenza l'impossibilità di formarsi pienamente seguendo un programma dispersivo⁹⁶.

⁹⁶ Sempre su questo tema: «[...] gli allievi si sono procurati con poca spesa un bagaglio di nozioni che non lascia inesplorato nessun campo della filosofia, della psicanalisi, della metapsichica, della sociologia e dei moderni studi di mitologia. È una semplice vernice, ma fa il suo effetto. E domani questi mostri di nozionismo da appendice saliranno in cattedra essi stessi, superati poi e messi a tacere da giovani infinitamente più informati dei loro ancor giovani maestri. Alla cultura si sostituisce la notizia, informazione, che è labile per sua natura, costretta come è a rinnovarsi. La cultura vera non è nozionistica, è quel che rimane nell'uomo quando ha dimenticato tutto quello che ha appreso [...]. Che tale cultura sia legata a certi particolari studi umanistici è molto discutibile; è però indubbio che l'uomo colto, l'artista geniale, o anche semplicemente l'uomo intelligente e umano è l'uomo che dà l'impressione di aver capito la vita. Persino l'analfabeta, in certi casi, lascia questa impressione: il mio antico attendente Pastorelli, un carrettiere analfabeta di Perugia, la sapeva molto più lunga di molti giovani Euforioni d'oggi» (*Maestri e*

Tornando a *Giudici letterari*, alcuni dettagli sono chiari indici dell'ironia dell'insieme: dall'accostamento fra i giudici e «i guardacaccia e i sorveglianti notturni» alla metafora dell'istituzione come «*pépinière*», cioè «vivaio», «di giudici». L'uso del lessico religioso («clausura», «rinunziando ad ogni interesse terreno») intensifica l'effetto, fingendo di innalzare la situazione. La descrizione della loro “regola monacale” (clausura, celibato, addirittura rinuncia al nome proprio) è abbassata dall'affermazione, immediatamente seguente, che «alle loro riunioni non potrà assistere alcun rappresentante della stampa».

Negli ultimi capoversi si inserisce un nuovo tema, nonché un nuovo bersaglio: gli entusiasti della tecnologia. All'affidamento dell'«apertura mentale» dei giurati a «mezzi meccanici, audiovisivi, istruttori robot», si aggiunge il conferimento del ruolo di giudice alle macchine stesse: prima solo nei casi di disaccordo fra i giudici; in futuro, si augura l'autore della lettera, «la cibernetica» permetterà «una selezione di valori letterari condotta con criteri rigorosamente scientifici», a opera di «supercervelli immuni da passioni e risentimenti soggettivi». Si chiude con l'identificazione di questi cervelli elettronici con l'artistocrazia intellettuale, dato che da solo si possono attendersi «parole che ci portino al di sopra della mischia».

È uno di quei casi nei quali – è chiaro – Montale vuole istituire un senso di comunità fra sé stesso e il pubblico, fondandola su valori comuni e mettendo in ridicolo la posizione avversa⁹⁷.

discepoli, 301-02). La critica qua è meno ironica e più precisa; e si noterà come ricorre l'elemento dell'elenco di materie e quello di Euforione di Calcide citato come personaggio colto in svariati ambiti per antonomasia. Cfr. ancora, in poesia: «Così d'accordo camminano teologia economia / semiologia cibernetica e altro ancora ignoto / che sta incubando [...]» (*C'è chi muore...*, 6-8).

⁹⁷ Ancora un esempio in *Il grande rifiuto* (83): «Certo esistono differenze fra la vecchia e la nuova barbarie. La vecchia era truculenta: i viaggi erano pericolosi, sebbene meno dei viaggi attuali; le pestilenze falciavano le popolazioni; i dissidi e le faide dividevano non solo gli Stati ma anche le famiglie e le consorterie. I morti di fame abbondavano (ce n'è almeno un miliardo anche oggi); i ricchi anche allora avevano sempre ragione; la vita media dell'uomo era più breve [...]. Insieme ad alcune differenze effettive fra «la vecchia e la nuova barbarie» («le pestilenze», «la vita media dell'uomo»; più debolmente il fatto che i dissidi e le faide interessassero anche famiglie e consorterie e non solo gli Stati, come, è implicato, avviene oggi), quasi tutti gli elementi dell'elenco negano un reale miglioramento: con l'uso della concessiva («sebbene meno dei viaggi attuali»); di una parentetica che contraddice apertamente la tesi che si sta sostenendo – «(ce n'è almeno un miliardo anche oggi)» –; con un semplice «anche» prima dell'avverbio di tempo. Molti di questi elementi implicano eguaglianza fra le due situazioni; nel primo caso, addirittura un peggioramento. Il testo sembra contraddirsi: ma solo perché alcune componenti, quelle che ripropongono l'idea del passato come barbarie assoluta contrapposta al presente civilizzato,

3. 2. 2. *Ironia come implicatura*

Una delle teorie che descrivono l'ironia è quella di Paul Grice, che la contempla nel discorso più generale sulle implicature. Nel fondamentale saggio *Logic and conversation*, Grice parte dal presupposto che il parlante per principio cerchi di contribuire alla conversazione «such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged»: questo è ciò che definisce «principio di cooperazione». Da ciò fa discendere vari principi, ripartiti nelle categorie di quantità, qualità, relazione e modo (Grice 1989, 26). Grice sostiene che l'ironia si riconosca come violazione della prima massima di qualità, secondo la quale non bisogna dire ciò che si reputa falso (ivi, 27)⁹⁸. Questo però renderebbe ragione solo, ancora una volta, dell'ironia come antifrasi: l'idea che solo la violazione della prima massima di qualità, e non di altre massime, possa generare ironia è stata criticata da Mizzau⁹⁹, che sostiene che l'ironia possa comportare anche la violazione di altre massime. Questo è l'approccio che sarà seguito qui.

Senza volersi addentrare nel dibattito sulla pragmatica dell'ironia, si nota che vari esempi dell'ironia di *Auto da fé* sono descrivibili nei termini griciani, o a partire da posizioni griciane. Per esempio, queste premesse teoriche possono aiutare a spiegare ciò che avviene, su scala abbastanza ampia, nella terza *Variazione* montaliana (152-156).

Si tratta di una *Variazione* piuttosto omogenea, rispetto alle altre, nel tono e nel tema, cioè di nuovo una descrizione ironica delle avanguardie artistiche, musicali, letterarie; il capoverso finale porta, per contrasto, un esempio virtuoso, quello di Antonio Pizzuto, ma le ultime righe chiudono il cerchio tornando ancora sul contrasto con «gli addetti

sono menzioni del discorso altrui. È naturalmente la contraddizione a mettere il lettore sull'avviso.

⁹⁸ Quella di Grice è una delle visioni dell'ironia definite «two-steps»: il destinatario riconosce l'infrazione della prima massima di qualità, esclude tutte le altre possibili ragioni che spieghino l'infrazione e poi ipotizza che si tratti di ironia (cfr. Garmendia 2019, 17-41).

⁹⁹ Mizzau obietta portando degli esempi: innanzitutto, nell'esempio canonico shakespeariano «“Bruto è un uomo d'onore” è la reiterazione dell'enunciato, ossia la violazione della massima della quantità, a suggerire l'inversione ironica del significato». Mizzau mostra anche che lo stesso Grice fornisce almeno un esempio di ironia ottenuta violando la massima di modo, «senza però notare che si tratta di ironia»: «“La signorina X ha emesso una serie di suoni strettamente corrispondente all'aria di ‘Casa dolce casa’”. Grice (1967) fornisce questo esempio di violazione della massima del “modo”. L'enunciato è evidentemente finalizzato a denigrare, ironicamente, la cantante» (Mizzau 1984, 37).

all'avanguardia «di massa»».

Il primo capoverso comincia con una veloce riproposizione del paragone, per noi ormai banale, fra «una musica fatta di sibili, sbuffi, crepiti e sternuti» e «una pittura più o meno informale, che si contenta di buttare sulla tela, a grandi colpi di scopa, toppe e macchie di colore». L'opinione negativa dell'autore su queste forme artistiche non è dichiarata, ma – se non è già nota dalle dichiarazioni di Montale negli altri articoli¹⁰⁰ - è intuibile nel tono ironico dalla sequenza «sibili, sbuffi, crepiti e sternuti», e dall'inserzione nella seconda enumerazione dell'elemento «grandi colpi di scopa».

Nel caso della prima enumerazione, è notevole la presenza di scelte foniche interessanti: tre nomi su quattro sono trisillabi, due dei quali sdruciolati; tre nomi cominciano per sibilante, dei quali due sono seguiti da consonante; prevalgono le vocali alte (la vocale /i/ prevale, sono presenti due /u/ toniche); due volte la sibilante e l'occlusiva bilabiale sorda sono prossime. Ma a livello semantico, non è facile dire se gli elementi elencati siano metaforici, e stigmatizzano così la musica contemporanea paragonandola a rumori involontari; o se invece almeno i «crepiti» e «sibili» siano un referente reale¹⁰¹, e «sbuffi» e «sternuti» servano invece a mettere in discussione avanguardie musicali del genere. Qualcosa di simile, ma in modo più plateale, avviene anche in *La fonduta psichica* (297):

Di cosa si compone dunque l'incrostazione psichica? Di carta igienica, di giornali e libri, di *dépliants* e annunci pubblicitari, di sternuti e ruggiti, di visioni accampate su una tela o su un vetro, di suoni messi insieme, per darci un'impressione fisica motrice, dinamica, di notizie e nozioni buttate là da appositi venditori di fumo, e in sostanza di tutto un vociferante abracadabra che dovrebbe dire all'uomo [...]

Si tratta più precisamente, in questo caso, di quella che Leo Spitzer ha definito enumerazione caotica¹⁰²; ma accostare la carta igienica ai giornali e ai libri causa un immediato abbassamento dei secondi al livello della prima. In entrambi i casi, alla motivazione apparente di costituire un elenco neutro – in un caso un elenco di suoni

¹⁰⁰ Anche nel caso della fruizione del singolo articolo secondo la modalità originaria, precedente l'organizzazione della raccolta, poteva darsi che il lettore avesse una conoscenza pregressa delle opinioni di Montale.

¹⁰¹ Si pensi, su tutti, a John Cage.

usati nella musica sperimentale, nell'altro di componenti dell'«incrostazione psichica» - si sovrappone la motivazione, implicita ma facilmente offerta alla decodifica, di dare una valutazione negativa dell'intera classe a cui appartengono gli elementi; e, nel primo caso, della musica sperimentale stessa. In un'ottica griciana, si può leggere come una violazione di una delle massime di modo, la quarta: «Be orderly» (Grice 1989, 27). Accostare elementi della cultura alta e della cultura bassa non è un modo di procedere ordinato: diviene, qui, un modo per ironizzare sul concetto di «incrostazione psichica».

Tornando alla terza variazione, anche lì si può riscontrare qualcosa di simile, nel caso si leggano come letterali i «sibili» e i «crepiti». In caso contrario, probabilmente torniamo al caso canonico della violazione della prima massima di qualità: realisticamente, non è vero alla lettera che la musica è costituita da questi rumori, ma l'autore lo scrive per fare ironia su una corrente che non apprezza.

A questa prima affermazione di somiglianza fra la musica e la pittura contemporanea, Montale ne accosta una di differenza: il «diverso grado di fruibilità delle due arti». Infatti:

Una mostra d'arte moderna non v'impone di rinunciare alle vostre abitudini: cinque minuti bastano per entrare e uscire da una galleria d'arte avendo identificato (se c'è) il quadro più sopportabile. Una mostra di musiche – e peggio se tratta di un festival – non è invece accessibile senza molti sacrifici. Occorre rispettare un orario, anticipare o posticipare la cena, indossare un abito scuro, affidarsi a un mezzo di trasporto che può essere anche una barca o un motoscafo, perdere tre o quattro ore; e una volta che siate sul luogo del delitto difficilmente potrete abbandonare la vostra poltrona prima che almeno una parte del programma sia finita. Trascuro la seccatura minore: quella del prezzo del biglietto, formalità dalla quale la maggior parte dei frequentatori delle mostre musicali è dispensata.

Dire che una mostra d'arte «non v'impone di rinunciare alle vostre abitudini» implica insieme il senso di un dovere e di un dovere penoso; il fatto che bastino «cinque minuti» per visitarla implica un giudizio negativo sui quadri, e infatti si dice che si può cercare al massimo il quadro «più sopportabile», sempre «se c'è»; l'ipotesi che ci siano opere realmente interessanti non è contemplata. Lo stesso avviene per la musica: si parla ancora di «sacrifici», e segue l'elenco di questi sacrifici; peraltro il tempo utilizzato è

¹⁰² Cfr. Spitzer 1945.

indicato col verbo «perdere», invece che con un verbo più neutro, come «impiegare». L'implicatura è che questa musica non venga considerata musica non valga la pena di «sacrifici» minimi come quelli elencati, ossia le normali operazioni necessarie per essere fisicamente presenti all'evento. Il riferimento alla «barca» o al «motoscafo» è, peraltro, un riferimento piuttosto chiaro alla Biennale veneziana. Tutti questi inconvenienti sono definiti, con termine di registro basso, «seccature». L'autore alla fine cita la «seccatura minore», cioè il «prezzo del biglietto», con un'apparente preterizione che in realtà nasconde ancora un implicito: definendola «formalità», e dichiarando che gran parte degli ascoltatori ne è dispensata, si vuole criticare il mondo musicale giudicandolo chiuso e autoreferenziale, sottintendendo che il pubblico è costituito solo da critici.

Il dato più interessante, comunque, è che è chiaro per il lettore che all'autore non interessa trasmettere l'idea, pur vera, che sia più faticoso frequentare un festival musicale contemporaneo che una mostra d'arte contemporanea: lo scopo – e l'effetto – di questo paragrafo è piuttosto stigmatizzare entrambe le pratiche, ed entrambe le correnti.

Il passo si può confrontare con uno analogo, di poco successivo:

Non ho mai frequentato i *Ferienkurse* di Darmstadt né i concerti palermitani di Musica Nuova, ma ho fatto atto di presenza a parecchi festival musicali e attingo regolarmente dal tasto n. 4 della filodiffusione quel non poco di musica recentissima ch'esso largisce. Non mi bastava [...] (*La musica aleatoria*, 228).

L'uso dell'espressione, di ambito lavorativo e burocratico, «fare atto di presenza» implica una presenza non partecipe, quasi obbligata; il successivo «Non mi bastava» è invece un caso di ironia antifrastica, dato che è già stato esplicitato il poco gradimento dell'autore per «i recenti progressi della musica» (*ibidem*).

Nel capoverso successivo della *Variazione III*, ancora con ironia, il focus si sposta sulla reazione che dovrebbe avere il pubblico del concerto:

Una buona regola d'educazione suggerirebbe di decretare ad ogni musica eseguita quelle accoglienze che l'autore replica a lui più convenienti. L'applauso o il fischio? A stretto rigore l'artista anticonformista dovrebbe desiderare l'insuccesso. Ma in quale misura? In tali dubbi le serate musicali trascorrono lente e angosciose.

Ancora una volta l'ironia gioca sull'implicito: è considerato normale che nella reazione del pubblico non giochi alcun ruolo il reale apprezzamento, bensì che si debbano seguire le regole di «buona educazione»; e da questo discende l'idea che bisogna accogliere l'artista esattamente come desidera essere accolto. Poi si traggono le conseguenze che dovrebbero discendere dall'idea dell'artista anticonformista: se è davvero anticonformista, l'artista dovrebbe desiderare di essere fischiato. Qui l'implicito è che l'artista non sia realmente anticonformista quanto sostiene. La chiusura del capoverso gioca sull'iperbole, immaginando degli spettatori angosciati da questi interrogativi; peraltro il fatto che le serate siano definite «lente» implica forse che siano lente sì, ma in quanto noiose, e non in ragione di questi dubbi.

Altri passi dell'articolo presentano momenti ironici interessanti:

Al Congresso si parla inascoltati, si tace inosservati, si vede il proprio nome stampato sui giornali, si viaggia a prezzi ridotti, si partecipa a banchetti e inviti, e si è solo obbligati a non essere del tutto d'accordo con l'oratore propinante.

La descrizione della ritualità dei congressi culturali è costruita retoricamente in modo attento: i primi due elementi dell'enumerazione sono in stretto parallelismo. Sono infatti costituiti da forme impersonali seguite da aggettivi con prefisso *in-* di valore negativo e derivati da verbi che indicano percezioni sensoriali. Il parallelismo però include una variazione: se i primi tre elementi lessicali (verbo, aggettivo, verbo) sono legati alla sfera acustica, l'ultimo elemento («inosservati») rimanda inaspettatamente a quella visiva.

Ma alle iperboli si aggiunge, nelle coordinate centrali, un aspetto di violazione della prima massima di quantità («Make your contribution as informative as is required», Grice 1989, 26): scrivere che «si vede il proprio nome stampato sui giornali», «si viaggia a prezzi ridotti», «si partecipa a banchetti e inviti» sottolinea la mancanza di quella che dovrebbe essere la funzione propria di questi eventi: ascoltare, imparare, parlare essendo ascoltati, eccetera. Dunque, l'accusa rivolta implicitamente ai partecipanti è di frequentare questi eventi per le ragioni sbagliate.

Infine, si noti l'ultima frase dell'articolo: dopo aver parlato di Pizzuto, l'autore trae delle conclusioni: un «buon romanzo» «fa la sua strada anche senza l'aiuto della critica»; e «anzi gli addetti all'avanguardia “di massa” non mancano di formulare riserve e preoccupazioni». Si tratta di un ultimo accenno ironico: l'autore immagina degli «addetti», appunto, all'avanguardia massificata, dunque implicando che le avanguardie siano ormai una sorta di lavoro d'ufficio, senza la forza di rottura che esse pretendono di avere.

Qualcosa di simile, e ancora in ambito musicale, avviene anche nella *Variazione I*, che si apre con la descrizione dell'insolito “concerto” tenuto da un grillo:

[...] Non musica d'orchestra o di clacson, e nemmeno di congegno antifurto. [...] Sul marciapiede di fronte all'ingresso, fra lastra e lastra, c'è un foro appena visibile, una sbrecciatura. Lì s'è imbucato un grillo fuggito da una delle tante gabbiette, il giorno dell'Ascensione, e vi ha stabilito la sua regolare dimora. [...] Il grillo canta alle ore canoniche, e anche concede qualche «straordinario» quando le lastre d'ardesia vengono annaffiate (*Variazione I*, 143).

L'accostamento fra la musica «d'orchestra» da un lato e quella «di clacson» e «di congegno antifurto» dall'altra funziona complessivamente come quello indicato sopra fra i libri e la carta igienica: una serie disomogenea che include un sintagma connotato autorevolmente e positivamente e altri che lo abbassano.

Il resto della scena è giocato sulla personificazione del grillo, e anche sull'innalzamento di ciò che sta avvenendo: il grillo ha «stabilito la sua regolare dimora» nel buco, come farebbe un essere senziente e civilizzato; canta «alle ore canoniche», come un religioso; «concede qualche “straordinario”» a determinate condizioni, come un celebre cantante lirico. In termini greciani siamo all'interno della violazione della prima massima di qualità, che vieta l'affermazione del falso; ma c'è da tenere presente che la descrizione non è del tutto ironica, ma ha realisticamente un fondo serio e sofferto¹⁰³.

¹⁰³ Per un'analisi di questo testo dal punto di vista della testualità, cfr. 2. 3. 1.; per i riferimenti intertestuali, per esempio ad *A Liuba che parte, Il grillo di Strasburgo col suo trapano...* e altro, cfr. n. 33 e 36.

L'operazione di innalzamento del grillo al rango di musicista ha la funzione di sottolineare il paradossale contrasto fra l'attenzione degli ascoltatori alla sua musica e il poco interesse mostrato dalla gente di fronte ai concerti veri:

Solo nel *Concerto* attribuito a Giorgione ho veduto volti attenti, paragonabili a quelli che ascoltano il grillo fiorentino. I visi che si vedono ai concerti sinfonici non esprimono mai un'estasi musicale. Non dico che sia colpa dei compositori di oggi, sebbene non mancherebbero argomenti per sostenerlo. La questione è un'altra: è che la musica come arte organizzata perde ogni elemento di sorpresa. L'arte dell'imponderabile ha bisogno, oggi, per estrinsecarsi, di un apparato pauroso. Nulla di più materialistico e di più inverisimile di una partitura «scritta». E se poi si passa all'esecuzione (i viaggi, i programmi, le prenotazioni, il sapere in anticipo in che giorno, in quale ora dovremo commuoverci ascoltando il «pezzo») si entra in un ingranaggio che ben poco ha a che fare con l'armonia delle sfere.

Il tema dell'aspetto pratico della fruizione musicale è qui trattato in modo quasi serio, se si esclude l'espressione «dovremo commuoverci», che implica una commozione non autentica e dunque non raggiungibile, e se si esclude che «il sapere in anticipo in che giorno, in quale ora» sia una citazione biblica. Ma si tratta, complessivamente, di un passo paragonabile a quello in apertura della *Variazione III*, di cui sopra. Il riferimento all'«armonia delle sfere» sottolinea l'effetto di contrasto con l'elenco di incombenze pratiche¹⁰⁴ necessarie per andare a un concerto.

Come si sarà notato, il tema del rapporto fra cultura e società tende a far scattare più degli altri questi meccanismi ironici: se ne vedranno ancora alcuni esempi.

Per esempio, l'articolo *Un metro cubo di cultura* (308-09) ironizza sul fenomeno della vendita di edizioni molto economiche e cattive dispense dei classici. L'attacco parte dall'esperienza personale:

Da qualche tempo, quando voglio confermare un giornale a un'edicola debbo fare la coda. C'è sempre gente davanti a me che scruta, fruga, sfila tre o quattro dispense, consegna mille lire o più al giornalaio e si allontana soddisfatta. Si può giurare che è gente che non ha mai messo piede in una libreria. Acquistare per venticinquemila lire una cattiva edizione della Bibbia o della *Divina Commedia* può sembrare una follia; ma tant'è: qualunque spesa, se fatta col sistema del contagocce, è preferibile alle mille lire

consegnate a un libraio.

I librai fanno paura anche a me [...] Si aggiunga che chi entra in una libreria è sottoposto a un interrogatorio, deve esporre i suoi desideri, rivelare la propria ignoranza, chieder soccorso al commesso di fiducia (se esiste), superare i disagi che si placano solo assumendo la figura del cliente fisso, dell'*habitué*.

L'autore adotta momentaneamente il punto di vista degli acquirenti delle dispense, per rivelarcene il paradosso; siamo di nuovo nell'ambito dell'ironia di tipo ecoico. Poi, nel capoverso successivo finge di condividere un sentimento di paura nei confronti dei librai, assai improbabile nel suo caso. La spiegazione di questo sentimento sfruttano un meccanismo non dissimile da quello sopradescritto per le mostre, i festival musicali eccetera: si parla di «interrogatorio», di «soccorsi», di disagi che si vuole addirittura si «plachino». Queste scelte lessicali implicano che recarsi in libreria sia esperienza difficile e stressante; a differenza dell'edicola:

L'edicola vi risparmia simili preoccupazioni. Avete tutto sottomano: Bibbia, tre diverse edizioni di Dante, maestri del colore antichi e moderni, le Muse, le scienze, le religioni e chissà quante altre materie dello scibile. Ma il tutto è dispensato a dosi omeopatiche¹⁰⁵: a prezzo carissimo, è vero, ma praticamente inavvertibile. [...] La dispensa non è mai così minacciosa come il volume impolverato che da vent'anni vi guarda dal vostro scaffale e che voi, con rimorso, non avete aperto mai. Che fare di un libro simile? Pareva che fosse necessario alla vostra cultura e intanto sono passati venti, trent'anni e il libro è là, incrostato nella sua custodia. E allora? Il libro è rilegato, per farlo a pezzi e introdurlo nella *pipe line* che porta i rifiuti nel sotterraneo della casa, bisognerebbe fare a pezzi anche la rilegatura. Sicché il prezioso volume resterà là, accanto ad altri non meno illibati e intoccabili, refrattari ad ogni aspirapolvere.

Le dispense non offrono simili problemi. Messe tutte insieme a terra formeranno appena un cubo che occuperà un metro della vostra camera e potrà servire da tavolino, da porta valigie o da molleggiato sedile. Potreste sedervi comodamente sulla vostra cultura, farla a pezzi con facilità, convogliarla nel sottosuolo in pochi minuti. [...] Non diversa è la pratica del foot-ball, del cinema e di altre arti del piede o dell'occhio. Il libro, finché sarà venduto dai librai e non dai parrucchieri e dai tabaccai, resterà ben lontano da questi requisiti.

Il meccanismo ancora una volta è lo stesso: la lettura è vista come fonte di

¹⁰⁴ Cfr. n. 34.

¹⁰⁵ Espressione cara a Montale anche per questioni ben più personali, come in *Satura*: «“Oh il mondo tu l'hai mordicchiato, se anche / in dosi omeopatiche. [...]”» («*Non sono mai stato certo di essere al mondo*, 3-4).

«preoccupazioni»; il volume dei classici è minaccioso, di certo non è stato aperto per «vent'anni», è causa di «rimorso» e, con personificazione, «vi guarda». La descrizione indulge su dettagli concreti: «impolverato», «incrostato nella sua custodia», altri libri «illibati e intoccabili, refrattari ad ogni aspirapolvere»; senza contare tutta l'insistenza sul problema pratico dell'eventuale smaltimento di questo libro come rifiuto.

Descrivendo invece i “vantaggi” delle dispense, ciò che si implica è sempre la necessità di trovare alla cultura scopi altri da quello suo proprio; si parla di usare questo «metro cubo di cultura» come «tavolino», «porta valigie», «sedile», eccetera. L'effetto è accentuato quando si passa alla metonimia, ed emergono espressioni paradossali come «potreste sedervi comodamente sulla vostra cultura, farla a pezzi con facilità».

Infine, nelle ultime righe dell'articolo, il paragone, sempre su basi pratiche e logistiche, viene fatto con il calcio e il cinema; parlando di «arti del piede o dell'occhio», l'autore ancora una volta accosta un concetto elevato («arti») a elementi bassi (il «piede», soprattutto; ma anche l'«occhio», considerato che in questo caso il cinema non è visto dal punto di vista degli artisti che lo producono bensì, con abbassamento, degli spettatori che lo frequentano). L'ultima frase continua a porre il problema del libro come se fosse un problema logistico invece che, più profondamente, culturale. Fingendo di porre un problema di spazi, e magari di costi, Montale propone una riflessione sulla mancanza da parte degli acquirenti di un reale desiderio leggere i classici che acquistano.

Altri due esempi che ribadiscono lo stesso concetto:

[...] il pubblico preferisce acquistare un «tutto Proust», magari a scopo di regalo nuziale (*Mutazioni*, 79).

A chi presteremo (sperando che non ci siano restituite) le opere complete del Bembo o dell'Alfieri? (*I libri nello scaffale*¹⁰⁶, 86).

¹⁰⁶ Un ulteriore punto di contatto fra questo articolo e *Un metro cubo di cultura* (che peraltro lo segue di un solo anno) è il fatto che sia riportato un giudizio simile sui librai italiani: «In Italia esistono forse trecento librai degni di tale nome, e un numero di editori almeno triplo» (*I libri nello scaffale*, 86); «per disgrazia o per fortuna sono pochi: in Italia i veri librai sono centocinquanta in tutto» (*Un metro cubo di cultura*, 308).

Il primo è ancora un caso di ironia giocato sull'implicatura: la destinazione più probabile per un'opera del genere è regalarla, quasi nessuno la comprerebbe per sé. Il secondo caso si avvicina di più alle persone che critica, cioè coloro che, ancora una volta, vedono i classici come qualcosa di spaventoso di cui occorre liberarsi, ma senza prendersi la responsabilità di questa scelta. Complessivamente, in tutti questi casi l'ironia non colpisce solo la mancanza di amore per la cultura, ma soprattutto il complesso di inferiorità di chi crede dovrebbe averne, e dunque acquista le grandi edizioni dei classici ma poi sente il senso di colpa di non averli letti.¹⁰⁷

Chiudo questa rassegna con qualche esempio ulteriore:

Ho avuto un colloquio col commendator Z., industriale ma anche filantropo. Vagheggia il proposito di costruire nella cittadina romagnola di F., dov'egli è nato, un Istituto per vecchi e giovani artisti e scrittori. Sui vecchi è facile mettersi d'accordo. Sarà una casa di riposo, un ospizio come tanti altri. Ma per i giovani? (*Variazione VIII*, 177).

Ancora una volta, è dato per scontato che non ci sarà nessuna differenza fra la sistemazione dei «vecchi» scrittori e una casa di riposo qualsiasi; il problema è subito liquidato per passare al problema della collocazione degli artisti giovani.

Infine, un caso piuttosto sottile è contenuto in *Arte e comunicazione* (343), dopo la citazione di lunghi brani di un articolo che racconterebbe di un congresso avvenuto a Verrucchio:

Questi brani, da me posti tra virgolette che non esistono nella citata rivista, forse non riproducono con la massima esattezza il pensiero dei loro autori; ma è difficile immaginare che la loro terminologia sia inventata di sana pianta da un umorista che si nasconde tra i redattori del «Segnacolo».

Si tratta del caso paradossale nel quale l'autore finge di aver creduto di riscontrare l'uso di una menzione ironica; e così facendo implica l'assurdità delle affermazioni che

¹⁰⁷ Ma non si può escludere una componente autoironica: non è probabile che Montale stesso leggesse spesso l'opera completa di Bembo.

ha riportato¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Cfr. Mizzau 1984, 91: «Alcune situazioni interattive prevedono la manovra inversa [...], ossia fingere di interpretare ironicamente ciò che è detto a livello letterale. Ad esempio A può comunicare indirettamente la sua disapprovazione nei confronti di quanto detto da B mettendosi a ridere, o facendo intendere in qualsiasi altro modo che considera quanto sentito talmente insensato, o sciocco, o assurdo da non poter essere preso sul serio. [...] anche qui si possono distinguere casi in cui il fraintendimento è coperto, progettato per essere creduto, e casi in cui è apertamente simulato. Significativo è l'uso della locuzione "Stai scherzando" per fare intendere a qualcuno che si considera quello che ha detto privo di senso, tale da indurre ad attribuirvi intenzioni ludiche. Si tratta di un implicito apertamente mascherato [...]». Il caso qui è più complesso: Montale afferma che sia inverosimile immaginare «un umorista che si nasconda fra i redattori», ma presenta comunque l'ipotesi che i brani siano ironici come un'idea che il lettore può valutare prima di scartarla per questa motivazione pratica.

3. 3. *Le figure di parola*

Per descrivere l'uso delle figure di parola in *Auto da fé* è utile riprendere la bipartizione cronologica che, come già spiegato, è già proposta dall'autore stesso nella breve nota introduttiva; e che diviene anzi una tripartizione considerando a sé *Stile e tradizione* (7-11), il testo giovanile di apertura.

3. 3. 1. Stile e tradizione

Stile e tradizione è un testo, come si diceva, ellittico e denso. Oltre a precedere di almeno vent'anni tutti gli altri articoli della raccolta, è scritto per una destinazione e un pubblico differente: fu pubblicato su «Il Baretto» di Piero Gobetti. La posizione dell'autore è dunque molto diversa da quella di figura intellettuale universalmente riconosciuta che assumerà alcuni decenni dopo: si tratta di un giovane poeta che difende le proprie idee, in tono piuttosto enfatico e con linguaggio e sintassi complessi, mirando a un pubblico colto e interessato ai dibattiti di letteratura.

Quest'articolo è un utile punto di partenza per ragionare sulle figure di parola in *Auto da fé* non perché sia un esempio tipico ma anzi per la sua eccezionalità, che aiuta a comprendere per contrasto le caratteristiche degli altri testi. Innanzitutto è il luogo della raccolta che ne è più denso; e poi è l'unico caso nel quale le figure assumono coerentemente un ruolo di strutturazione del pensiero. Per esempio, è interessante analizzare in modo puntuale uno dei passi nei quali questo fenomeno è più visibile:

Al furore relativistico e attualistico è ben sicuro che anteporremo lo splendore cattolico. Al desiderio di frontiere troppo vaste, di cieli troppo distanti, porremmo innanzi il confine del nostro Paese, la lingua della nostra gente. Troppo lavoro rimane da compiere oggi, perché ci tentino questi salti nel buio; ed è – oltre i precisi e maggiori compiti storici che l'esempio crociano ci addita – un ingrato travaglio senza luce e senza gioia: la creazione di un tono, di una lingua d'intesa che ci leghi alla folla per cui si lavora inascoltati, che ci conceda l'uso del sottinteso e dell'allusione, e la speranza di una collaborazione; la creazione di un centro di risonanza che permetta alla poesia di tornare ancora a costituire il decoro e il vanto del nostro Paese, e non più una solitaria vergogna individuale.

I primi due periodi sono in rapporto di parallelismo, giocato anche sulla sinonimia: «Al furore/desiderio» + due attributi o specificazioni + «anteporremo/porremo innanzi» + complemento/i oggetto. Al loro interno, altre figure: nel primo periodo gli omoteleuti «furoRE» / «splendORE»¹⁰⁹, e soprattutto «relativISTICO e attualISTICO» / «cattolICO», quest'ultimo evidenziato dal fatto che i tre aggettivi sono attributi dei due elementi che incorniciano il primo periodo; nel secondo, in posizioni simili, si trovano due volte due elementi affini giustapposti: «di frontiere *troppo* vaste, di cieli *troppo* distanti», «il confine del *nostro* Paese, la lingua della *nostra* gente». In quest'ultimo caso, come si vede, a entrambi i complementi oggetto segue un complemento di specificazione; i due hanno significato affine e presentano l'aggettivo possessivo di prima persona plurale. Il nesso fra il secondo e il terzo periodo è dato dalla ripresa dell'indefinito «troppo».

Il terzo periodo, lungo e fortemente ipotattico, consiste in una prima proposizione che propone un soggetto («Troppo lavoro»), che è poi ripreso in sinonimia nella successiva («un ingrato travaglio senza luce e senza gioia»), e che contiene la nozione sovraordinata della struttura che segue e che, pur presentandosi come un'enumerazione, è basata su un'anafora: «la creazione di [...]; la creazione di [...]». Ancora una volta la struttura è costruita su un parallelismo: «la creazione» + complemento/i di specificazione + proposizione/i relativa. All'interno del primo membro del parallelismo si ripete ancora due volte lo schema dei due elementi affini giustapposti: «di un tono, di una lingua d'intesa» e le due relative accostate «che ci leghi alla folla [...]» e «che ci conceda l'uso del sottinteso [...]»; anche in questo caso i due elementi sono sempre in asindeto, separati solo da una virgola. Frequenti in generale le dittologie: «senza luce e senza gioia», «del sottinteso e dell'allusione», «il decoro e il vanto». La chiusa del capoverso, solenne, contiene un rilevante pleonaso fra due aggettivi («*solitaria vergogna individuale*»).

Come si può vedere in questo breve estratto, la tessitura retorica dell'articolo è veramente densa: in generale, sono presenti figure etimologiche («e suoi *giudici*, se non proprio suoi *giustizieri*»), a volte all'interno di modi di dire: «buttar via il *certo* per

¹⁰⁹ Nel corso dell'intero capitolo per segnalare i fenomeni individuati all'interno delle citazioni verranno

l'incerto»), altri parallelismi («Non fu tenuto abbastanza presente *che il Manzoni fu il punto d'arrivo* di un ramo secolare della cultura cattolica; *che il Leopardi stesso sarebbe incomprendibile* se non conoscessimo le eccezionali componenti umanistiche e illuministiche della sua formazione; e *che*, prima di questi, *il Foscolo dello Sterne e delle Grazie è già vicino in spirito a* certo odierno superiore dilettantismo»), enumerazioni («volontà di conservare, riabilitare, trovare»; «parve non vi fosse dopo che *abbassamento, compromessi, dialetto e falsetto*»), dittologie («in leggi e in imperativi»; «il letterato e l'intellettuale»; «essere scancellati e sconvolti»; «in condanne e in processi», etc).

Come si è già visto negli esempi citati, è osservabile un certo impegno anche a livello fonico; altri esempi ne sono paronomasie come «le carte *problematiche* e *programmatiche*», o casi di disseminazione fonica come «i propositi di *chiarezza* e di *concretezza* che ci vengono dall'insegnamento Crociano sono, per esempio, assai chiari, e per nostro conto decisivi, per quanto si riferisce a problemi di cultura e di critica». Una simile attenzione al suono è un unicum nell'intera raccolta, nella quale la presenza stessa di figure di suono non è frequente.

3. 3. 2. *Gli altri scritti della Parte prima*

Negli scritti degli anni Quaranta per ovvie ragioni si concentra, come già più volte si è notato, il massimo di partecipazione emotiva e di tensione verso la realtà storica contemporanea; anche solo a livello tematico, si può notare come, dei tredici testi della *Parte prima*, almeno sette trattino esplicitamente i temi del fascismo o della Resistenza. Sono testi più lunghi rispetto a quelli che seguiranno e, in generale, di tono più serio e modi più argomentativi.

Le figure di parola in questa sezione assumono perlopiù la funzione di accentuare alcuni passaggi di particolare pregnanza ideologica, o di maggiore intensità. Per esempio *Il fascismo e la letteratura* (12-17) è un articolo del 7 aprile '45 che affronta il

usati alternativamente il corsivo e, all'interno delle parole, il maiuscoletto.

problema del rapporto fra intellettuali e dittatura in modo complesso e retoricamente studiato, non senza una peroratio finale; già nelle prime righe si trova una serie di domande retoriche («*Ha lasciato il fascismo una sua impronta in questo campo? Hanno meritato la libertà* gli scrittori italiani? E che uso ne faranno domani?») che presenta nella prima una costruzione arcaizzante e aulica caratterizzata dall'inversione del soggetto, un parallelismo apparente fra la prima e la seconda, un omoteleuto che lega la seconda con la terza; a queste segue un'enumerazione («Si udirono *PARERI e disPARERI, scomuniche e assoluzioni, grida di osanna e di crucifige*») che procede per antitesi binarie – in un caso, anche con figura etimologica – e coinvolge il lessico della religione. Le figure di parola si addensano nei passi più importanti a livello ideologico:

Occorreva dunque una letteratura che aderisse ai nuovi tempi; ma con quali caratteri? Poiché gli scrittori italiani, sempre propensi a chiudersi nella cosiddetta torre d'avorio, non se ne davano pensiero, e *non tutti e neppur molti* parevano disposti a regalarci una serie di biografie del nostro condottiero, a questo doveva pensar lui, l'Uomo provvidenziale, *impartendo temi, formando consigli, distribuendo PREmi e PREbende*. Bisognava essere *nella linea*¹¹⁰; *nella linea* indicata *prima dall'ufficio stampa, poi dal ministero della propaganda*, diventato in seguito ministero della cultura popolare e *infine*, ma con molta parsimonia, dall'istituto fondato dal fascismo per tenere sospesi all'amo i poveri letterati italiani: *la reale accademia d'Italia*. Ma la *linea*¹¹¹, nonostante *tante spese e fatiche e scervellamenti*, era difficile a trovarsi.

Si tratta dell'argomento fondamentale dell'articolo, che ad esso dà anche il titolo: lo svolgimento pratico dei rapporti fra la dittatura fascista e i letterati. Anche qui, all'interrogativa segue un periodo che risponde solo indirettamente; esso si chiude con tre proposizioni implicite in parallelismo fra loro, l'ultima delle quali si chiude con una coppia allitterante di sostantivi («PREmi e PREbende»). Il secondo periodo è costruito su un'anadiplosi molto marcata («Bisognava essere *nella linea; nella linea* indicata [...]») cui segue l'elenco, in climax, degli enti addetti al dirigere la letteratura in quegli anni. Il breve periodo che segue riprende ancora l'elemento della «linea» e contiene un polisindeto fra tre membri dei quali uno, «scervellamenti», rappresenta un abbassamento

¹¹⁰ In corsivo nel testo.

¹¹¹ In corsivo nel testo.

del livello lessicale.

Il parallelismo è forse l'unica figura retorica ad avere, in generale nell'intera raccolta, una certa funzione strutturante. In questo senso un passo denso, notevole anche per la precisione e la concretezza dei referenti, corrisponde a un addentrarsi nel merito di cosa fosse concesso di scrivere e cosa non lo fosse durante il fascismo:

Si poteva, in sostanza, *mettere* in prosa o in verso il rimpianto dell'adolescenza, le pantofole del nonno o *tramare* qualche storia ottocentesca a lungo metraggio; *si poteva conversare* col proprio io trascendente, nei modi avviluppati del nuovo *trobar clus*; *in nessuna maniera era lecito reagire* direttamente al proprio tempo, *farne la critica*, *DenunziarNE* i costumi, *DeriderNE* i vizi. O era lecito solo in forma raddolcita, ad *enfants gâtés* dello Strapaese fascista. Fu perciò, questo, un tempo *di prosatori intimisti, di SaggISTI Squisiti e di poeti ascetici, fachireschi* [...] Alcuni nomi sfuggono, certo, ai limiti che andiamo indicando. Si tratta di artisti che il fascismo trovò già formati, maturi, e tali per estrosità di temperamento e solitudine di vita che di essi non fosse facile fare un bersaglio. *Era impossibile tirare* a palle di fuoco contro l'uomo di fumo, *Perelà*, anche se esso non si trovava esattamente nella *linea*¹¹² voluta; *era difficile sollevare questioni* di tendenze a proposito delle sagre e delle rapsodie versiliesi di un *Pea*; *bastavano* le leggi razziali a togliere di mezzo i risorti romanzi di *Italo Svevo*¹¹³ che all'era fascista non appartengono.

Il primo periodo è costruito su un parallelismo trimembre che evidenzia i limiti precisi della sfera privata nella quale era confinata la letteratura; una sottile ironia irride i testi intimisti o nostalgici («le pantofole del nonno») proprio con la precisione dei dettagli, e l'Ermetismo con la definizione di «nuovo *trobar clus*». Il terzo membro a sua volta si sviluppa in più proposizioni, e la chiusa è marcata da allitterazione e omoteleuto. L'irrisione verso le categorie che potevano ancora esprimersi si sviluppa in un'altra articolazione trimembre, con la variazione per cui l'ultimo elemento ha due attributi invece che uno. Nel coprire tre dei generi letterari principali (prosa, saggistica, poesia), aumentano le accortezze: formali, come l'allitterazione e disseminazione fonica («SaggISTI Squisiti») e lessicali («ascetici e fachireschi»). Alcune righe dopo, trattando il caso particolare di autori formati prima dell'ascesa del fascismo e dunque difficili da colpire, è ripreso il parallelismo iniziale: ai membri iniziati con «Si poteva», «si poteva», «in nessuna maniera era lecito», se ne oppongono altri che iniziano con «Era

¹¹² In corsivo nel testo.

impossibile»¹¹⁴, «era difficile», e poi «bastavano», che introduce ancora la variabile dello strumento delle leggi razziali che da sole erano state sufficienti per impedire la lettura dei romanzi di Svevo. In quest'ultimo esempio, la stessa giustapposizione segnala, con amarezza, la diversità del caso rispetto agli altri due.

Una zona degli articoli della *Parte prima* nella quale la temperatura tende ad alzarsi è la conclusione, spesso quasi una *peroratio*. A partire da quella dello stesso *Il fascismo e la letteratura*:

Solo allora la letteratura italiana – oggi viva solo *a guizzi e a barlumi*, in quanto reagisce al *nostro* tempo e non in quanto lo interpreta direttamente – *solo allora la nostra narrativa, la nostra poesia, la nostra prosa d'arte*, ritroveranno in Italia e fuori il consenso che pure meritano. L'Italia è senza dubbio il Paese nel quale hanno fatto minor guasto *il culto dell'irrazionale, l'exasperazione dell'io, le teorie dell'arte intesa come pura magia, suggestione e allusione*, in una parola tutto quanto si designa con l'abusato termine di «decadentismo». Ciò ch'è entrato di queste teorie in casa *nostra*, *ha mutato volto, si è temperato, si è fatto più vero*. E Paese *umano*, più che *umanistico* è rimasta l'Italia dopo tante prove. *Grande è il dono* che essa potrà fare all'Europa mantenendosi in questa direzione; *impareggiabile il prestigio* che una nuova Italia democratica potrebbe riacquistare in tutto l'occidente [...]

Qui l'enumerazione unita all'anafora («Solo allora la letteratura italiana [...] solo allora la nostra narrativa, la nostra poesia, la nostra prosa d'arte») struttura il primo periodo, per lasciare il posto a un'enumerazione costituita da membri composti («il culto dell'irrazionale, l'exasperazione dell'io, le teorie dell'arte intesa come pura magia, suggestione e allusione») poi riassunti un elemento sovraordinato («in una parola tutto quanto si designa con l'abusato termine di “decadentismo”»). La sopraccitata ripetizione dell'aggettivo possessivo di prima persona ha sia un'anticipazione («al nostro tempo») sia una ripresa («in casa nostra»); quest'ultima è seguita da una gradatio («ha mutato volto, si è temperato») seguita da un terzo elemento che interpreta i primi due («si è fatto più vero»). La descrizione della parziale immunità dell'Italia alla cultura decadente è espressa dalla figura etimologica «Paese umano, più che umanistico», che anticipa, ma

¹¹³ Non si può dimenticare il ruolo avuto da Montale stesso nella diffusione dei romanzi di Svevo.

¹¹⁴ Si noti, infine, l'agudeza «tirare a palla *di fuoco* contro l'uomo *di fumo*».

in tono assolutamente serio, il gusto del gioco di parole che sarà tipico degli anni successivi. Ma il fulcro della perorazione si raggiunge con il parallelismo conclusivo, i cui membri sono in climax: «Grande è il dono [...]; impareggiabile il prestigio [...]».

Un altro articolo che esibisce una tessitura retorica marcata nel finale è *Cronache di una disfatta* (22-24), testo del 2 giugno 1945 che riesamina le cause e le circostanze dell'ascesa del fascismo recensendo due libri, le memorie autobiografiche di Carlo Rosselli e la *Marcia su Roma* di Emilio Lussu. L'articolo si chiude così:

Finché il sistema che ha reso possibile il fascismo esisterà ancora, sarà sempre possibile il ritorno della *malattia*. Il germe del *male* è sempre vivo *in noi*; la *paura*, anzi il *terrore* della libertà è *in noi*; mantenete in piedi leggi *ordinamenti* e istituti che lo favoriscano... e attendete. Gli *ordinamenti* che ci reggono furono fatti da uomini che non credevano nell'Italia e che l'hanno, effettivamente, *disfatta*; provare altre vie, oggi, non è giocare una carta incerta, è un semplice dovere verso di *noi*, una dimostrazione da *noi* dovuta a *noi* stessi che dopo tante prove l'Italia finalmente è *nata*, esiste.

Tutto il passo è scandito dalla ripetizione del pronome personale di prima persona plurale, a partire dalla ripetizione di «in noi» alla fine di due membri di un parallelismo («Il germe del male è sempre vivo in noi; la paura, anzi il terrore della libertà è in noi»), e quella di «ordinamenti»; la figura etimologica («malattia» / «male») ribatte sulla metafora del fascismo come malattia; l'ultimo periodo è giocato sull'antitesi fra i participi «disfatta»¹¹⁵ e «nata», entrambi riferiti all'Italia. Al secondo è accostato un altro verbo, «esiste», in sinonimia.

Si analizza un'ultima conclusione, quella di *Né in Dio né in Marx* (50-55), uno dei pochi articoli degli anni '50 accorpati alla prima sezione per affinità tematica. È una sorta di ponte: parte infatti dalla descrizione della situazione nel primo dopoguerra e poi in età fascista per arrivare a descrivere il disorientamento dei giovani intellettuali contemporanei. Questa è la chiusa:

¹¹⁵ Cfr. la *Scorciatoia* 125 di Umberto Saba: «[...] Uno [Cavour] ha fatto l'Italia, che l'altro [Mussolini] ha disfatta». Si può forse ipotizzare un influsso, in un senso o nell'altro: Saba scriveva *Scorciatoie* in quegli stessi mesi e fino a poco tempo prima fra i due poeti c'era frequenza pressoché quotidiana, nei mesi durante i quali Saba era nascosto a Firenze. Il topos stesso del fascismo come malattia è ricorrente in *Scorciatoie e raccontini*. In entrambi gli autori in ogni caso si sente la celebre frase di D'Azeglio, spesso erroneamente attribuita proprio a Cavour («Fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani») e magari la memoria di Inferno III 57.

Se [i giovani] hanno orrore dei partiti che oggi sono al governo, concorrano a trasformarli oppure ne fondino di nuovi; *se* sono uomini d'azione agiscano nell'ordine del quadri e delle condizioni esistenti che hanno gran bisogno di rinnovarsi. *Se* sono filosofi, creino liberamente le loro nuove filosofie; *ma se* intendono rinnovare la cultura e l'arte attraverso una critica puramente negativa, la via che seguono è sbagliata. Riconosciute tutte le loro ragioni, ciò che ad essi si deve chiedere è di comprendere prima di tutto se stessi. [...] *Se* molti giovani non credono *né in Marx né nel Dio dei cristiani e nemmeno in quello della democrazia liberale o degli Stati Uniti d'Europa (o in altre ipotetiche divinità)*, potrebbero almeno credere nella possibilità di esprimersi in forme che non siano di contrabbando. Purtroppo, non è così; e il giorno che dalle loro file uscirà *un uomo vero, un vero pensatore, un vero artista*, i suoi giudici più severi saranno i suoi frettolosi coetanei.

Complessivamente il brano ha caratteristiche intermedie fra quelli della prima sezione e quelli delle altre due. Dei testi degli anni '40 ha la tendenza al parallelismo strutturante, come si vede per i vari periodi ipotetici che si susseguono; a varie proposte ipotetiche esortative, e di contenuto costruttivo («Se hanno orrore dei partiti [...], concorrano a trasformarli; se sono uomini d'azione agiscano [...]. Se sono filosofi, creino liberamente le loro filosofie»), ne segue una avversativa e di contenuto critico («ma se intendono rinnovare la cultura e l'arte attraverso una critica puramente negativa, la via che seguono è sbagliata»)¹¹⁶. Il tono partecipato emerge anche nel periodo conclusivo, e in particolare nella ripetizione, in posizione variata (e in parte chiasmica), dell'aggettivo qualificativo «vero»: «un uomo vero, un vero pensatore, un vero artista». Ma dei testi successivi è già proprio a livello tematico il conservatorismo, che a livello formale si manifesta nella presenza di due chiuse sentenziose non argomentate: «la via che seguono è sbagliata» prima, «Purtroppo, non è così» poi. È un cambiamento di postura¹¹⁷: dall'intellettuale che vive dall'interno la complessità del tuo tempo a

¹¹⁶ Non è diverso da quello che, poco sopra, avveniva nella contrapposizione fra «si poteva» e «in nessuna maniera era lecito», in *Il fascismo e la letteratura*.

¹¹⁷ «Il Montale del secondo dopoguerra esprime, rispettivamente nella pubblicistica e nella poesia maiuscola, due sue distinte e diverse verità; è, in senso letterale, un uomo dalle doppie verità, e ciò in accezione e in modi concretamente storici, poiché non il “borghese onesto” solo, ma l'intellettuale radicalmente conservatore dell'Italia post-liberale che egli è stato, insieme catafratto e scisso, in parte estraneo alla sua classe o ceto e di essi critico anche apocalittico, ma allo stesso tempo alieno da qualunque orizzonte ideologico che non fosse quello di un'élite intellettuale, a sua volta residuo e sineddوحة di una borghesia colta pre-fascista alquanto mitizzata; costui non poteva essere altro che un uomo della doppia verità. Accanto alle piccole “verità” che andava firmando come giornalista, era capace

un'autorità culturale ormai riconosciuta che non necessariamente giustifica tutte le sue posizioni.¹¹⁸

3. 3. 3. *La Parte seconda e i Francobolli*

I testi degli anni '50 e '60 sfruttano le figure retoriche in un modo più discorsivo, che si allontana meno dal livello giornalistico medio, e concede di più ai cliché. Questo, per esempio, è notevole in vari usi del poliptoto: «un'arte di *tutti* e per *tutti*, e per *nessuno*» (*Le magnifiche sorti*, 207), combinato con l'antitesi; «come potrà questo *singolo* conoscere gli altri *singoli*» (*Variazione IX*, 182); «*uomo* fra gli *uomini*», «non è *dimostrato* né *dimostrabile*» (*L'uomo alienato*, 224, 226). Ma lo stesso può avvenire anche con altre figure retoriche, per esempio l'anafora: «*anche* cinquanta, *anche* cento anni fa» (*Tornare nella strada*, 124); l'enumerazione accompagnata da allitterazione ed omoteleuto «ILleggIBILI, INVendIBILI, IMPrestaBILI i libri»; il chiasmo: «il *buon senso*, il *senso comune*» (*Il consumo intellettuale*, 245), talvolta anche esplicitato: «*l'uomo* come *prodotto dell'industria* e *l'industria* come *prodotto dell'uomo* (e così il cerchio si chiude)» (*L'uomo nel microsolco*, 251); l'antitesi: «perché nell'era della *velocità* la

delle alte verità del mito di Clizia e dintorni. Per questo era un grande poeta. E per questo *quel* Montale era e non era chiuso entro i confini della propria classe o ceto. Per ragioni che non è facile stabilire su due piedi, ma che magari sono anche biologiche, nel Montale più recente tale doppia verità tende a diventare una sola, quella piccola, ed egli così tende a ricadere, anche come poeta, entro i confini della sua classe o ceto — che sono quelli che sono. Detto altrimenti, e con buona pace anche dei candidi cultori laici di un Montale “progressista”, il poeta dell'ultimo ventennio, come di regola il pubblicitario del dopoguerra, concettualmente finisce troppo spesso per maneggiare senza beneficio d'inventario, in modo un po' avvilente per i lettori che lo amano, le briciole e le banalità scettiche di quella cultura e visione del mondo “di destra” [...] di cui nella sua lirica grande aveva saputo accendere i bagliori autentici e potenti, la “*vérité noire*” di cui ha parlato Fortini» (Mengaldo 2003a, 182-83).

¹¹⁸ Riporto qualche altro esempio di figure di parola in questi articoli. Fra le figure di ripetizione troviamo per esempio, oltre a quelle già elencate, delle anadiplosi: «[...] noi dobbiamo semplicemente dir di *no* a tutti gli sfruttamenti dell'uomo da parte dell'uomo, a tutte le lusinghe di una reazione mascherata di culto dell'ordine e di ritorno all'antico, a tutte le certezze troppo facili e unilaterali suggerite dal tornaconto immediato. Dir di *no*, semplicemente [...]» (*Augurio*, 57); e delle figure etimologiche: «Si badi: *servire*, nel senso di rendersi utili, non già in quello di *asservirsi*» (*ibidem*, 56). È interessante l'uso dell'enumerazione in *Un pittore in esilio*, già analizzato nel paragrafo sulle figure di analogia. Qualche fenomeno fonico, per esempio allitterazioni, in questo caso insieme all'omoteleuto – si potrebbe usare la definizione di parameosi –, e casi di disseminazione fonica: «la folla di coloro che si credono SENZA PeccATO perché sono ancora SENZA Partito» (*L'Italia rinuncia?*, 35); «ACrobaZIE, ACuZIE CErebrali, CONcETTismi [...]» (*A proposito di moralità dell'arte*, 20).

storia procede *a rilento*» (*Oggi e domani*, 194); la correctio: «Domani sarà altrettanto facile creare film moderni, anzi è già facile oggi» (*Il mostro dalle cento teste*, 234). Talvolta, con scelta particolarmente prosastica, la figura retorica è esplicitamente dichiarata involontaria: «La *dispensa*, mi si perdoni il bisticcio, *dispensa* da ogni fatica» (*Un metro cubo di cultura*, 309); «con la *partecipazione* (mi scuso della tautologia) di uomini di *parte*» (*Per fortuna siamo in ritardo*, 289).

Al tempo stesso, spesso le figure di parola assumono funzione ludica, di gioco linguistico, a volte al servizio di un'intenzione satirica. Questo si verifica in modo particolarmente frequente con le figure etimologiche. Uno dei casi più interessanti è l'incipit della *Variazione VI* (165-69), che è utile citare per esteso:

«Le industrie» diceva recentemente una voce al Convegno dei Cinque «hanno urgente necessità di lavoratori *qualificati* [...]».

«Non basta» ribatteva un'altra voce. «Nel tempo impiegato da un lavoratore per *qualificarsi* può accadere, anzi accade spesso, che nuove macchine, nuovi sistemi di produzione rendano inutile la sua *qualifica*. In tale caso sarà necessaria una ulteriore *ri-qualificazione* che la esperienza dimostra più lenta e più onerosa della precedente.» Anche questo mutamento di pelle, fu concluso, dovrà essere pagato dallo Stato [...]. Ed era chiaro che nella opinione dei vari convenuti tutti gli uomini al disotto di un certo livello, tutti gli uomini ai quali convenga il titolo di *aqualificato*, *qualificato*, *riqualificato* e *riqualificando* (non fu contemplata l'ipotesi del *ri-riqualificando*) erano valutati alla stregua di uomini-macchine addetti ad altre macchine e in definitiva erano creduti merce da vendere, da utilizzarsi o da buttarsi al macero.

In questo caso, la figura etimologica già usata durante le discussioni al Convegno (la «*ri-qualificazione*» che dovrebbe seguire la *qualificazione*) è ripresa e portata alle estreme conseguenze al di fuori del discorso diretto. Questo linguaggio stereotipato, ma reso poco convenzionale proprio per l'insistenza iperbolica sulla figura, e in particolar modo i suoi prefissi e suffissi, sono riportati in modo che vuole fingersi rigoroso dall'autore («*aqualificato*, *qualificato*, *riqualificato* e *riqualificando*»), che quasi lamenta la mancanza dell'ipotizzabile «*ri-riqualificando*». L'intero gioco linguistico ha l'intento serissimo di stigmatizzare l'atteggiamento degli industriali che trattano i lavoratori come «merce da vendere, da utilizzarsi o da buttarsi al macero».

Innumerevoli sono gli altri esempi, spesso di temperatura più bassa: «l'industria culturale dovrà mantenere in piedi, oltretutto *l'avanguardia*, anche *la retroguardia*» (*Odradek*, 112); «a seconda dei vari *livelli o dislivelli* sociali» (*Ammazzare il tempo*, 198); «a forza di essere *troppo compresi o incompresi*» (*Il consumo intellettuale*, 244), «un'arte di contenuto *sociale (o meglio socialista)*» (*ibidem*); «egli sa che chi *si integra* corre il rischio di *disintegrarsi*» (*Di bene in meglio*, 268); il titolo stesso di *Critica situazione dei critici* (291); «sa insomma troppe cose che è inutile sapere, perché *volgarizzate – e involgarite* – come sono, hanno cessato da un pezzo [...]» (*L'arte per tutti*, 201); «*finora (fin che dura)*» (*Variazione VI*, 165); «e saranno studiati e *intesi*, e *fraintesi*, con molto interesse» (*Fuga dal tempo*, 123); «Non sono *villeggianti*, in una *villa* morirebbero di noia» (*Gente in fuga*, 136)¹¹⁹; «non è detto che l'artista debba essere *alieno* dal denaro: è sufficiente che non sia *alieno... dall'alienazione*» (*L'uomo alienato*, 225), eccetera.

Come si può notare, gli esempi riportati sono spesso giochi su espressioni cristallizzate o su termini consolidati del dibattito culturale di quel periodo: «avanguardia», «arte di contenuto sociale», «integrarsi», «volgarizzare», «situazione critica», «fin che dura», «villeggianti», «alienazione», etc¹²⁰.

L'autore intende mostrare il rovescio di questi termini; talvolta giocando su un'etimologia fuorviante (i villeggianti che si annoierebbero in una vera villa), talvolta facendone emergere connotazioni differenti («involgarite»).

Qualcosa di simile avviene anche con i (pur rari) fenomeni fonici senza base semantica, come le paronomasie; per esempio, in *Tutto in pentola* (259-60) l'autore così stigmatizza la riduzione della poesia a espressione informe dei sentimenti:

Non si tratta evidentemente di un'ESPRESSIONE artistica, bensì di un'ESPETTORAZIONE che può provocare

¹¹⁹ cfr. Montale 2017, 196: «Mi credevo solo, poi verso l'imbrunire, simile a un lungo filo di formiche che salisse lungo il crepaccio, è cominciato l'esodo degli *estivants* verso l'interno. Appaiono uno alla volta lungo lo scosceso crepaccio, stanchi, sudati, forniti di gabbie, di sacchi, di thermos e di bastoni. Veri «estivanti» e non villeggianti in senso proprio, perché quasi nessuno ha qui [a Octeville-sur-Mer] una casa o una villa».

¹²⁰ Con una semplice ricerca negli Archivi del Corriere della Sera si può vedere come fra il 1950 e il 1965 la parola «avanguardia» abbia 5407 occorrenze, «arte di contenuto sociale» 183, «integrarsi» 4195, «volgarizzare» 310, «situazione critica» 5124, «fin che dura» 2242, «villeggianti» 2076, «alienazione»

lodi e consensi in una delle molte tribù intellettuali.

La scelta di un termine, peraltro poco comune, così foneticamente simile a «espressione» comporta l'abbassamento da un termine tecnico di critica estetica a uno del vocabolario basso-corporeo. Gioco simile nella *Variazione III* (152-56):

[...] il Congresso, per definizione, non può finire: ne prepara un altro, molti altri. Il suo apparente scopo è di praticare un MASSAGGIO (per carità, non un MESSAGGIO!) ideologico sugli intervenuti, dando ad essi l'illusione che il mondo ha bisogno di loro.

Il gioco fonico, utilizzato per mettere in evidenza ancora una volta la pochezza degli «intervenuti», coinvolge ancora una volta il corporeo in contrapposizione all'ideologico.

Passando al livello sintattico, una delle figure retoriche più usate nell'intera raccolta è il parallelismo; pur non raggiungendo quasi mai, in queste due sezioni, il ruolo strutturante che ha nella prima parte. Per esempio:

*Decaduto il senso del sacro, ridotto il rito a semplice ritualità coreografica, degradato l'attore nel divo*¹²¹, *negata la possibilità stessa* di ogni giudizio che investa la totalità, non si vede come una reviviscenza del dramma possa oggi esser possibile (*Fenomenologi a teatro*, 328).

La parola [«alienazione»] *si trova in Marx, fu ripresa sistematicamente da Adorno, pullula in tutti gli scrittori impegnati, trionfa persino nel cinema* (*L'uomo alienato*, 224).

Il parallelismo si unisce all'accumulazione nel primo esempio, alla climax nel secondo; in entrambi l'effetto è di intensificazione.

In altri casi i parallelismi possono avere il ruolo di presentare più esempi uno dopo l'altro in modo organico; ciò accade più volte nell'articolo *La macchina della gloria* (104-08):

788.

¹²¹ In corsivo nel testo.

Nel teatro non esistono più cambiamenti di scena; *basta che un servo* spinga innanzi una poltrona o una sedia di paglia o un alberello in un vaso di coccio *per creare* la reggia o la casa del povero o il bosco. *Basta che un personaggio* si tolga un golf da sport e indossi invece una giacchetta, facendo precedere o seguire l'operazione da tremuli lamenti di pifferi che abbiano la funzione della dissolvenza cinematografica, *ed ecco creato* un salto temporale di dieci o di vent'anni.

[...]

In Shakespeare e in Calderón, nel Marlowe e nel Kleist *un albero è veramente sufficiente a creare una foresta, un trono basta a immerterci in un palazzo reale.*

Il parallelismo è usato per descrivere con vari esempi il ruolo della scenografia nella creazione teatrale e metterlo in ridicolo; nel primo caso i verbi «bastare» e «creare» sono ripresi due volte (il secondo in poliptoto), nel secondo l'autore preferisce variare («è veramente sufficiente» / «basta»; «creare» / «immerterci in»). Qualcosa di simile avviene anche in *Tornare nella strada* (124-28):

Se essa [l'opinione che la musica e la poesia debbano essere facilmente mnemoniche] fosse giusta, *il Chiabrera batterebbe il Petrarca, Metastasio rivenderebbe Shakespeare e le poesie di Alice nel paese delle meraviglie metterebbero nel sacco tutte le odi di John Keats.*

[...] *Si può affrontare* la morte per una nobilissima causa *fischiettando* «Funiculì funiculà»: *si può ricordare* un verso di Catullo entrando in un'austera cattedrale; *si può seguire* un profano desiderio anche associandolo a un'aria di Haendel piena d'unzione religiosa; *si può essere fulminati da* una cariatide dell'Erettèion facendo coda allo sportello delle tasse; *ci si può ricordare di* un verso del Poliziano persino in giorni di follie e di carneficina.

In questo articolo è scelta con coerenza la *variatio*: nel primo caso «batterebbe» / «rivenderebbe» / «metterebbero nel sacco», con abbassamento del registro; la distanza fra i due termini messi in relazione sottolinea quest'intento. Nel secondo, il parallelismo è in parte apparente: nel primo membro («Si può affrontare la morte per una nobilissima causa [...]») e nel terzo («si può seguire un profano desiderio [...]») infatti il verbo principale indica il rapporto fra il soggetto e la circostanza reale, e il rapporto con l'opera d'arte è indicato subordinate al gerundio («fischiettando», «associandolo»); nel secondo («si può ricordare un verso di Catullo [...]»), nel quarto («si può essere fulminati da una cariatide dell'Erettèion») e nel quinto («ci si può ricordare di un verso

del Poliziano») il verbo principale indica il rapporto con l'opera d'arte («si può ricordare», «si può essere fulminati da», «ci si può ricordare di»), e a esso segue l'esposizione della circostanza concreta. Ancora nello stesso articolo:

Io non posso vedere un codazzo d'indifferenti a un funerale né posso sentir soffiare la bora senza ricordarmi dello Zeno di Italo Svevo, non posso guardare alcune merveilleuses d'oggi senza pensare a Modigliani e a Matisse; non posso contemplare certi figli di portinaia o di mendicante senza che mi torni dinanzi il bambino ebreo di Medardo Rosso; non posso pensare a qualche strano animale – zebra o zebù – senza che si apra in me lo Zoo di Paul Klee; non posso incontrare chi so io – Clizia o Angela oppure... omissis omissis – senza rivedere arcani volti di Piero e del Mantegna e senza che un verso manzoniano («era folgore l'aspetto») mi avvampi la memoria; e neppure posso – se scendo di qualche gradino – individuare alcuni episodi dell'eterna lotta fra il diavolo e l'acqua santa senza sentirmi in cuore (con la voce di Rosina Storchio) l'avvolgente, felino miagolino dell'aria di San Sulpizio.

La variazione («vedere», «guardare», «contemplare», «pensare a», «incontrare», «individuare» da un lato; «ricordarmi», «pensare», «rivedere», «che mi avvampi la memoria», «sentirmi in cuore») fa contrasto con la ripetizione martellante di «non posso» e di «senza»; questa ripetizione nella variazione guida il lettore nella discesa da una serie di esempi più convenzionali al dato biografico e personalissimo del riferimento alle donne amate, che arriva alla reticenza («omissis omissis»)¹²².

Talvolta il parallelismo è utilizzato per sottolineare le analogie tra una forma d'arte e l'altra giustapponendole, secondo un meccanismo più generale frequente in *Auto da fé* che facilmente accosta letteratura, musica e arti figurative. Di solito questo avviene quando emerge un nucleo tematico importante di *Auto da fé*, cioè la critica contro gli avanguardismi:

Un'arte che si vede subito com'è fatta, un'arte che fa dire a tutti «come sono intelligente», una poesia che non importa conoscere nei testi originali e che consiste nel condire con una nuova salsa cose e situazioni ormai logore, rappresenta il coronamento di quello che potrebbe chiamarsi «l'avanguardismo borghese» (La macchina della gloria, 108).

¹²² Per il rapporto fra questo brano e la poesia *Per album*, si veda 4. 3.

Le vecchie arti si direbbero morte, la pittura figurativa sembra impossibile, la musica tonale pare esaurita nelle sue possibilità, la poesia lirica è intraducibile e pressoché incomunicabile [...] (La solitudine dell'artista, 48).

Sono pienamente convinto che *un arabesco musicale che non è un motivo, non è un'«idea» perché l'orecchio non l'avverte come tale, un tema che non è un tema perché non sarà mai riconoscibile, un verso o una serie di versi, una situazione o una figura di romanzo che non potranno tornare mai a noi, magari alterati e contaminati, non appartengono veramente al mondo della forma, al mondo dell'arte espressa (Tornare nella strada, 126).*

L'orrore per gli astratti contenuti, la giusta convinzione che *la poesia si fa con le parole, la musica con le note, la pittura con i colori*, ha messo in ombra ciò che i nostri padri sapevano da secoli: e cioè che *la poesia non si fa soltanto con le parole, la musica non si fa soltanto con i suoni e la pittura non si fa unicamente col disegno e coi colori (Il grande rifiuto, 84).*

In quest'ultimo caso è il parallelismo è bimembre e ogni membro è perfettamente tripartito. È rispettata la divisione delle arti in poesia, musica e pittura; il parallelismo è variato sostituendo «*soltanto*» con «unicamente» nell'ultimo sottomembro.

Talvolta il parallelismo è meno visibile e si confonde con l'anafora:

Lei pensa, ovviamente, che tutta la dignità umana è offesa quando sulla terra c'è un offeso. Lei sa, giustamente, che il bene nasce dal male per vie oscure, e che dire «riempiamo gli stomaci, allo spirito si provvederà poi» è dir cosa che non vale una cicca dacché lo stomaco pieno è onninamente predisposto a liberarsi da ogni spirito. E Lei sa, beninteso, e per finire, che i bisogni materiali, sacrosanti in sé, possono esser la maschera di una sottrazione se ciò che si dà non fa che sottrarre altro ad altri (Lettera a Luca Canali, 307).

Si giunge fino ad attribuirgli [a Dio] risentimenti e odio; si parla del «placatore della collera divina»; si pensa di propiziarselo con particolari accorgimenti; si attendono da Lui vendette o ricompense (Lettera da Albenga, 338).

Si chiude questa rassegna soffermandosi su un'altra figura particolarmente frequente e interessante, quella dell'enumerazione; della quale si è parzialmente trattato nel capitolo sull'ironia, alla quale essa si può spesso effettivamente associare in quest'opera. Quello che prevale è spesso il senso di confusione, di sovrabbondanza, di –

si perdoni l'ovvia scelta terminologica – *saturazione* che caratterizza la civiltà dei consumi e dei mass media; e che Montale rappresenta anche nelle scelte linguistiche nei suoi ultimi libri di poesia¹²³. Frequente e naturale, a questo punto, la scelta dell'enumerazione caotica¹²⁴:

Erano invitati, e non so se fossero tutti presenti, *psicologi, pedagoghi, un fisiologo, un cibernetico, un rettore universitario, il rettore del Piccolo Teatro, un ecclesiastico, un esperto di pubblicità, il direttore della scuola di giornalismo e dei mezzi audiovisivi dell'Università Cattolica, un giornalista ed altri personaggi* («*Agganciare*» il lettore, 276).

L'elenco delle professioni tra l'altro è dettato spesso da ragioni più di significato che di significato: «psicologi» attira «fisiologo», al «rettore universitario» segue il «rettore del Piccolo Teatro», che probabilmente sarà un «direttore» ribattezzato per l'occasione. Ulteriore caos è data dall'accostamento fra addendi molto precisi («il direttore della scuola di giornalismo e dei mezzi audiovisivi dell'Università Cattolica») e molto generici («un giornalista»). Un esempio simile, anch'esso fondato su categorie professionali e nel quale il ruolo del significante è ancora più marcato, è in *Odradek* (109):

Mentre cresce di giorno in giorno la polemica contro gli effetti nefasti della comunicazione di massa resa possibile dalla nuova civiltà industriale e dalle sue scoperte (i famosi *mass media* di cui si cibano voluttuosamente *PSICOLOGI, socioLOGI, politeCNICI, PSICOTECNICI, funzionari dell'UNESCO e altrettali mostri*) [...]

¹²³ Basti, per tutto, l'enumerazione che costituisce il cuore dello xenion *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili*, 1-10: «L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili / delle carte, dei quadri che stipavano / un sotterraneo chiuso a doppio lucchetto. / Forse hanno ciecamente lottato i marocchini / rossi, le sterminate dediche di Du Bos, / il timbro a ceralacca con la faccia di Ezra, / il Valéry di Alain, l'originale / dei Canti Orfici – e poi qualche pennello / da barba, mille cianfrusaglie e tutte / le musiche di tuo fratello Silvio». Gli svariati elementi della cultura tradizionale sono mescolati a oggetti banali e insieme a essi perduti.

¹²⁴ Già analizzato in 3. 2. 2. l'esempio, notevolissimo, contenuto in *La fonduta psichica* (297): «Di che cosa si compone dunque l'incrostazione psichica? Di carta igienica, di giornali e libri, di *dépliants* e annunci pubblicitari, di sternuti e ruggiti, di visioni accampate su una tela o su un vetro, di suoni messi insieme, per darci un'impressione fisica motrice, dinamica, di notizie e nozioni buttate là da appositi venditori di fumo, e in sostanza di tutto un vociferante abracadabra che dovrebbe dire all'uomo [...]».

I due elementi del composto «psicologi» attirano l'uno «sociologi», l'altro, unendosi alla radice di «politecnici», «psicotecnici». Queste scelte legate così platealmente al significante sottolineano l'irrilevanza del significato; la conclusione dell'elenco con «altrettali mostri» depotenzia l'intera lista. Si chiude con altri due esempi di enumerazione, ancora una volta legati al mondo professionale, in quello che si configura come una figura ricorrente in questa raccolta:

Nei tempi eroici della poesia i poeti furono *diplomatici, ciambellani, ecclesiastici, guerrieri, mercanti, figli di papà e occasionalmente anche ladri e assassini*, ma non vissero mai dei «diritti d'autore» (*Il secondo mestiere*, 116).

Perché in simili libri [nei manuali di Storia dell'Arte] non figurano adeguatamente (e magari al primo posto) *gli urbanisti e gli orafi, gli artisti del legno, del vetro e della ceramica, i grafici, gli scenografi e i coreografi, i registi del teatro e del cinema e una infinità di altri artisti* che possano in qualche modo esser considerati addetti a un'arte «visuale»? (*Niente paura ma...*, 219)

Nel primo caso, l'effetto straniante è dato dall'inserimento – storicamente, peraltro, corretto – nell'elenco di “professioni” quali «figli di papà» e «ladri e assassini», che sono ironicamente trattati come delle vere professioni.

Nel secondo, l'enumerazione è piuttosto ordinata; si può mettere in rapporto con le enumerazioni, relative alle proposte di nuove materie di studio, presenti almeno altre due volte nella raccolta, per le quali cfr. 3. 2. 1.

4. Lessico

In questo ultimo capitolo si tenterà una definizione del lessico di *Auto da fé*, partendo da una prima osservazione generale: si tratta di un lessico generalmente piano, pensato per una comunicazione rivolta a un pubblico colto ma ampio, e senza velleità espressionistiche o comunque di particolare marcatura del vocabolario. Anche lo stacco fra i «due tempi» della raccolta si riflette molto più su sintassi e retorica – secondo i modi che abbiamo visto – che sulle scelte lessicali.

A livello di campi semantici, prevalgono quelli coerenti coi temi trattati: arte (arti figurative, musica¹²⁵, letteratura) e società, con l'aggiunta di molto lessico astratto o della filosofia, ma che solo raramente diventa vero e proprio lessico tecnico. Tutti questi campi, di per sé astratti o legati alla cultura, portano con sé una serie di riferimenti bassi o comunque concreti: il lessico dei *realia*¹²⁶ è usato costantemente per esemplificare i concetti; talvolta anche per criticarli, irridarli, mostrarne i paradossi; ma spesso anche solo per renderli icastici. Ecco dunque che anche solo nei titoli appaiono lo «scaffale» (86), la «strada» (124), il «microsolco» (251), l'«insegna» (263), la «fonduta» (297), il «metro cubo» (308), il «rimorchio» (330); e si è già dimostrato quanto questo avvenga in quasi tutti i testi.

Una differenza fra il lessico di *Auto da fé* e quello della *Farfalla*, ma anche di molta poesia, è la quasi totale assenza del dialetto. Le uniche occorrenze significative in questo senso si trovano in *Mutazioni* (76-79), che, come vedremo, ha un valore particolare.

In questo capitolo ci si propone di analizzare il lessico da tre diversi punti di vista: i forestierismi, gli articoli che rappresentano casi eccezionali, l'intertestualità con le opere poetiche. Si è scelto di focalizzarsi, dunque, su tre elementi marcati; tutti e tre possono fungere da punti d'osservazione per analizzare alcuni aspetti dell'opera.

¹²⁵ Come nella *Farfalla*, nella quale «si potrà ricordare anche una certa diffusione dei termini d'ambito musicale, impiegati in senso proprio e figurato» (Bellomo 2020a, n. 7).

¹²⁶ Anche per questo cfr. ciò che avviene in *Farfalla*, che presenta «una notevolissima apertura nei confronti dei *realia* e gli ambiti più vari della modernità (culinaria, tecnologia, cinema, etc)» (Bellomo 2020a, 42). In fondo le ragioni sono simili: questi termini all'interno degli articoli di *Auto da fé* emergono nei passi più narrativi, o almeno più concreti.

4. 1. *I prestiti dalle lingue straniere e classiche*

L'uso del lessico straniero e di quello delle lingue classiche è diffuso in quasi tutti gli articoli di *Auto da fé*. I prestiti sono quasi immancabilmente¹²⁷ segnalati col corsivo, inclusi i più comuni: anche termini come «*cliché*» (49, 158, 192, 234), «*collage*» (106, 202, 317), «*chic*» (332), «*detective*» (145) e molti altri, al pari dei prestiti più insoliti. Oltre a vari prestiti di singole parole, frequentissimi quelli di intere espressioni: a volte locuzioni cristallizzate di valore avverbiale o di complemento («*tout court*», 34, 53, 153; «*à la page*», 108, 285; «*et pour cause*», 181; «*post mortem*», 80, 210; «*manu militari*», 117, 333; «*hic et nunc*», 221; «*inter pares*», 224; «*pro capite*», 263; «*a priori*», 315 in tondo, 320 in corsivo; «*in progress*», 210); a volte tratte da correnti artistiche o filosofiche o in generale opere o fenomeni culturali («*fin de siècle*», 89; «*machine à gloire*», 107; «*école du regard*», 157; «*rappel à l'ordre*», 190; «*objet trouvé*», 221; «*action painting*», 230, 330).

Il francese, lingua «appresa dal poeta si può dire in famiglia, visto il suo largo utilizzo nel frasario quotidiano della borghesia ligure dell'epoca» (Tomasin 1996, 769), è di gran lunga la lingua dalla quale è tratto il maggior numero di prestiti, oltre un centinaio; ai francesismi seguono i latinismi, e ai latinismi gli anglismi. Ognuna di queste lingue è usata per ragioni differenti, e scegliendo termini di campi semantici differenti; dato che il latino non mostra una posizione eccezionale rispetto alle altre, e dato che è stato appreso da Montale da adulto, si sceglie qui di trattare i latinismi come qualsiasi prestito straniero. Altre lingue frequentate, ma in proporzioni molto basse, sono il greco antico e il tedesco; occorrenze uniche o minime per lo spagnolo, il russo e poco altro¹²⁸.

¹²⁷ Fa eccezione «*foot-ball*», sempre scritto in tondo (197, 227, 309); e un caso come l'espressione «grida di osanna e di crucifige» (12); poco altro: si tratta sempre di numeri in sostanza irrilevanti. La parola «*robot*» è indicata una volta in corsivo, una in tondo (49, 286); la parola «*comfort*» una sola in tondo (8) e tre in corsivo (240, 333, 339).

¹²⁸ Termini dal tedesco: «*Weltanschauung*», «*Ersatz*», «*Lied*»/«*Lieder*», «*Gebrauchskunst*», «*Zeitgeist*»; dallo spagnolo: «*zarzuela*», «*agudezas*»; dal russo: «*intelligencia*». Quest'ultimo termine è presente anche

La sproporzione fra francesismi e anglicismi (i secondi sono poco più che la metà dei primi)¹²⁹ può apparire naturale dato che corrisponde a quello che avviene nelle poesie¹³⁰, nonché non difficile da comprendere in rapporto all'epoca: ci si trova sì nel giro d'anni della «sostituzione del modello francese [...] con quello angloamericano portatore dei nuovi valori economici e sociali» (Morgana 1994, 716), ma appunto era un processo ancora agli inizi, e comunque Montale si era formato come scrivente diversi decenni prima.

Questa sproporzione però contrasta con ciò che avviene in altre opere in prosa. È illuminante, in questo, il confronto con *Farfalla di Dinard*: «La sostanziale equipollenza tra gli apporti dell'inglese e quelli del francese dipende solo marginalmente dal ruolo di principale fonte di prestiti per l'italiano assunto dal primo a spese dell'altro dopo la fine della seconda guerra mondiale, (le voci più recenti, risalenti a quel periodo, infatti non sono molte). Rifletterà soprattutto, piuttosto, la particolare conformazione della cultura di Montale, il quale, dopo una formazione che guarda specialmente in patria e oltralpe, a partire grosso modo dagli anni '30, sviluppa un interesse e un'ammirazione spiccata per il mondo anglosassone, indicato, proprio nel periodo in cui uscivano i primi racconti destinati alla *Farfalla*, come modello di civiltà liberale in cui si conserva la “fede nel destino individuale dell'uomo”» (Bellomo 2020a, 45). La funzione espressiva dei forestierismi – degli anglicismi e dei francesismi – in *Farfalla di Dinard*, che Bellomo individua nel far «trasparire nitidamente la dimensione internazionale della cultura dello scrittore, l'adesione al modello dell'*Homo europaeus* vagheggiata sin dagli anni '20» e nel «gusto ludico per la commistione fra gli idiomi» (44)¹³¹, non si riscontra in modo

nel *Quaderno di quattro anni*, in *Pasquetta*, con la grafia «intelligenza» (7); è attestata anche la variante Intelligençia (Tomasin 1996, 781).

¹²⁹ Con coincidenza interessante, si tratta di proporzioni simili a quelle dei quotidiani milanesi di inizio Novecento (Morgana 1994, 714).

¹³⁰ «il francese [...] a conti fatti risulterà la lingua straniera più attiva nel lessico montaliano», malgrado sia assente nelle *Occasioni* (Tomasin 1996, 768).

¹³¹ Qualcosa di simile sull'uso dei francesismi in *Satura*: «Il francese di *Satura* non è un intarsio occasionale e dalle finalità preziosistiche. La sua funzione sembra essere infatti quella di riprodurre un tono da conversazione borghese, con frequenti punte di snobismo, e evidenziazione provocatoria delle scelte linguistiche» [...] «In *Satura*, le tendenze all'affettazione plurilinguistica già radicate nello stile “privato” dell'autore, emergono e confluiscono in una nuova lingua poetica che abbiamo detto sdegnosa, ma che sembra corrispondere in realtà ad un atteggiamento *sdegnato*, risentito e sostanzialmente sfiducioso maturato da Montale nei confronti dell'umanità e, parallelamente, del linguaggio. Il

simile se non per sprazzi in *Auto da fè*¹³².

In questa raccolta l'«ombra dell'hotel di lusso»¹³³, o dei «luoghi di tradizionale raccolta d'un'intelligentsia elitaria e moritura (Asolo, Capri, Ascona, Saint Moritz)» (Carpi 1978, 277) – lo «snobismo» montaliano¹³⁴ – è più leggibile nella scelta dei riferimenti culturali, nei racconti di fruizioni culturali di alto livello e dispendiose (specialmente i festival musicali, su tutti quello di Venezia), che nella riproduzione della conversazione alto-borghese. Il conservatorismo emerge nelle idee e nei toni con cui sono esposte¹³⁵; il suo influsso sui forestierismi, come vedremo, è presente, ma in modo diverso¹³⁶.

L'inglese – che nell'epistolario è la lingua che permette di superare le reticenze sui fatti più intimi o più spaventosi¹³⁷ – in *Auto da fè* diventa spesso la lingua che identifica i fenomeni della massificazione. Il problema è tematizzato in uno degli articoli della raccolta, *Né in Dio né in Marx* (50-55):

Che studi hanno fatto questi intellettuali, laureati o no? I loro padri sapevano almeno, più o meno bene, il francese, la lingua che dall'illuminismo in poi è stata il latino dei moderni. I figli hanno optato per l'inglese, che non s'impara mai e che non ha eguali virtù formative. Sanno tutto sulla storia del jazz, forse

collegamento tra massiccio uso del francese e più o meno latente snobismo è comunque un dato non trascurabile, visto che lo stesso Montale, in una pagina della *Farfalla di Dinard* [...], autorizza e anzi suggerisce la connessione: del signor Fuchs [...], definito subito “disinteressato chierico dello snobismo” si precisa che “si esprime di solito in francese”. Le considerazioni svolte valgono in buona parte anche per l'inglese, lingua alla moda in concorrenza col francese (e oggi sostituitasi ad esso)»; segue una serie di esempi: «*steepchase*», «*comfort*», «*flat*», «*O.K.*», «*barman*», «*exit*» in funzione di sostantivo (Tomasin 1996, 772-75).

¹³² Si ricorda, come sempre, che le destinazioni delle prose confluite nelle due raccolte erano inizialmente le stesse: ma questa fluidità non cancella il senso della scelte compiute selezionando le prose per ciascun volume.

¹³³ Cfr. Lonardi 1980, 209.

¹³⁴ «In altre parole, lo “snobismo” di Montale (parlare di “stoicismo” *et similia*, come alcuni si ostinano a ripetere, significa nel nostro caso fare della cattiva retorica) è un modo di esistere o, se si vuole, di sopravvivere» (Avalle 1970-72, 26).

¹³⁵ Si vedano i ragionamenti su questo tema esposti nel capitolo sull'ironia.

¹³⁶ Vale la pena di segnalare subito la presenza di qualche eccezione a questa regola: sia con anglicismi («Ma non so immaginare che cosa possa produrre un giovane di vent'anni il quale, svegliatosi a F. nella camera a lui assegnata, dopo un buon bagno e un soddisfacente *breakfast* [...]», *Variazione VIII*, 177) sia con francesismi («non posso guardare alcune *merveilleuses* d'oggi senza pensare a Modigliani e a Matisse», *Tornare nella strada*, 126).

¹³⁷ Come è stato dimostrato da Leonardo Bellomo: cfr Bellomo 2020b, ma questo concetto è stato esposto in particolare nella conferenza del 2 marzo 2022 *Le lingue di Eusebio. L'apporto degli idiomi stranieri nella scrittura epistolare di Montale* nell'ambito del Circolo Filologico Linguistico Padovano.

hanno sentito il *Wozzeck* ma non il *Trovatore* o il *Don Carlos*. Pensano che la letteratura italiana è «una barba». Sono grandi frequentatori di cinema e lettori di giornali a rotocalco.

Come si vede, in quest'ottica l'inglese finisce per costituire, insieme al jazz, al cinema e ai rotocalchi, un polo negativo e consumistico, che si contrappone al polo positivo del francese, dell'opera lirica e della letteratura italiana. In pratica, gli anglicismi presenti sono spesso coerenti con questa visione: «*best seller*» (47, 87, 242), «*cocktails*»¹³⁸ (78, 164), svariate volte «*mass media*» (109, 233-36, 267-68, 270, 293, 332), «*human engineering*» (112), «*marketing*» (112), «*human relations*» (112), «*pack*»¹³⁹ (159), «*comfort*» (8, 204, 333, 339), «*selfmade*» (250), «*week-end*» (272), eccetera. Non si tratta solo di una questione di quantità, naturalmente: è utile anche osservare i luoghi nei quali gli anglicismi si accumulano, vengono contrapposti ad altro, o anche evidenziati metatestualmente. Per esempio:

[...] In un mondo in cui l'imitazione del divino è diventata *imitatio instrumentorum* e in cui possono nascere espressioni come *human engineering* (l'ingegneria umana) la sorte dell'intellettuale sembra segnata.

Se invece definiremo come intellettuale «chiunque abbia una educazione che gli consenta di esprimere la sua personalità entro il suo particolare lavoro», è evidente che simili intellettuali sono destinati a essere respinti sempre più al margine della vita sociale. Non c'è bisogno di intellettuali nel mondo del *marketing* e delle *human relations* [...] (Odradek, 112).

In questo caso è usato un anglicismo, «*human engineering*», che è anche un ossimoro: esso è tematizzato in quanto ossimoro («in un mondo [...] in cui possono nascere espressioni» come questa: se ne sottolinea l'assurdità) ma anche in quanto anglicismo, con l'aggiunta della traduzione nella parentetica. Il ruolo dell'anglicismo, che vuole sottolineare la società meccanizzata e dei consumi, è complicato dalla presenza del

¹³⁸ Come si vede, Montale pluralizza i termini stranieri.

¹³⁹ «[...] sarebbe assurdo attendersi che quando il *pack* del collettivo abbia toccato il massimo grado di solidità l'idea stessa di un'arte individuale, o addirittura di un'arte, non suoni come irrimediabilmente oltraggiosa». Cfr, naturalmente, *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili...*, in *Satura*. Commentando questa poesia, Castellana glossa il termine così: «propriamente, "l'insieme di frammenti della banchisa polare galleggianti sul mare e sospinti dal vento"; per analogia, la massa degli oggetti che galleggiano sopra l'acqua alluvionale» (Montale ed. Castellana, 77); esso è «una parola per Montale evocatrice di connotazioni allusive della società di massa e della morte dell'arte» (Carpi 1978, 291).

latino «*imitatio instrumentorum*». In questo caso infatti l'espressione latina non include l'elemento conservatore che troveremo in molte altre, ruolo che piuttosto in questo caso è assunto dall'elemento dell'«imitazione del divino»; bensì, al contrario, è una citazione da un libro uscito tre anni prima, *L'uomo è antiquato* di Günther Anders (la cui recensione montaliana di qualche anno dopo, «*Agganciare*» *il lettore*, è peraltro parte di *Auto da fé*). Perfino il latino, dunque, in questo contesto sottolinea le tendenze contemporanee; l'inglese le riprende ulteriormente nel capoverso seguente, aggiungendo termini quali «*marketing*» e «*human relations*». Il nesso fra i due capoversi è fatto più stretto dalla ripetizione in entrambi, in relazione con l'uso di anglicismi, del termine «mondo»: il «mondo in cui [...] possono nascere espressioni come *human engineering*» diventa poi, in forma più sintetica, il «mondo del *marketing* e delle *human relations*»; a questo si aggiunge, naturalmente, la presenza dell'attributo «*human*» prima di due dei tre anglicismi. Un esempio opposto, per contrasto, ma sempre collegato alla questione umana:

Nell'uomo sapiente c'era ancora qualcosa di naturale, di scimmiesco, che ora deve estinguersi in vista di un'altra epifania. Avremo un giorno l'uomo totalmente *selfmade*, costruito da sé, fabbro dei suoi destini, padrone, se non dell'universo, del suo mondo. [...] In questi secoli di anticamera – supponendo che una catastrofe bellica o geologica non riduca i superstiti alle condizioni dell'uomo di Rousseau – avranno buon lavoro gli psicanalisti [...] (*Sul filo della corrente*, 250).

Stavolta si gioca su tre “uomini”, secondo il meccanismo generalizzante già analizzato nel capitolo sugli altri fenomeni testuali. Il primo è l'«uomo sapiente», che rappresenta il passato e la tradizione, ma che insieme ha ancora in sé qualcosa di naturale se non di «scimmiesco»: di lui si parla all'imperfetto, della sua estinzione al presente e con l'idea di una necessità («deve estinguersi»). Il secondo è quello definito tramite l'anglicismo: «l'uomo totalmente *selfmade*». Anche stavolta al termine inglese segue immediata la sua tradizione; ma dalla semplice traduzione, più volte riformulata, si crea una climax sempre meno fedele alla lettera: «costruito da sé, fabbro dei suoi destini¹⁴⁰, padrone, se non dell'universo, del suo mondo». Il tempo di quest'uomo è il

¹⁴⁰ Come visto in 2. 4. 4., il riferimento all'*homo faber* è esplicitamente presente in *Le magnifiche sorti*

futuro. Il terzo è nominato solo nella parentetica, ed è una manifestazione di un modulo frequente in *Auto da fé* per il quale quando si parla del futuro la prospettiva apocalittica deve essere sempre nominata, almeno per inciso, e mai esclusa¹⁴¹. Si tratta dell'«uomo di Rousseau»; il suo modo è il congiuntivo e la riproposizione delle sue condizioni è supposta solo per negarla. Quello che interessa qui è vedere come l'uomo indicato dall'anglismo, e dalle iperboli che nascono dal tentativo di renderlo in italiano, sia l'unico proteso verso le «magnifiche sorti e progressive» che sono il maggior bersaglio polemico dell'intera raccolta.

Il francese, come è invece più prevedibile, è la lingua del dibattito culturale, delle arti, della letteratura. Una parola carica di riferimenti culturali come «*engagement*» ha

(204) e *Dal museo alla vita* (326): in ambo i casi è presentato come successore dell'homo sapiens. Ma, se nel primo caso l'homo faber è presentato come l'ultimo stadio, in *Dal museo alla vita* sembra uno stadio ancora accettabile prima della degenerazione in «*ludens*» e «*destruens*». In tutti questi casi il riferimento non è direttamente alla massima latina, ma probabilmente al romanzo *Homo faber. Resoconto* di Max Frisch, uscito nel '57: l'interpretazione non va in direzione dell'uomo artefice della sua sorte, bensì nel senso meccanico del termine. *Homo ludens* è invece un testo di Huizinga del 1938, ma il suo senso realisticamente è traslato da Montale: l'oggetto del discorso non è più il del gioco come naturale e necessaria componente della cultura umana, bensì l'esaltazione di una vita consumistica votata unicamente al godimento immediato. Nel caso di *Sul filo della corrente* l'ironia è più complessa, perché investe direttamente l'espressione latina – traducendola – di un senso moderno, accostandola al recente termine «*selfmade*». Come sopra: la citazione latina, o tradotta dal latino in questo caso, è forzata a indicare qualcosa di contemporaneo o futuristico. Come vedremo, non è questo l'uso più normale dei latinismi in *Auto da fé*.

Più volte formule simili ricorrono in poesia: nei *Diari* «[...] e molte mummie di chi fu / l'uomo sapiente, faber, ludens o peggio» (*Un millenarista*, 8-9); nel *Quaderno* «[...] un esemplare di ciò che fu un homo sapiens / prima che la sapienza fosse peccato» (*A Pio Rajna*, 19-20), in cui come si vede è presente solo uno dei termini dell'enumerazione, ma in figura etimologica con la parola «sapienza»; in *Altri versi* «Galleggeranno le dispense Fabbri / sull'homo faber?» (*Après le deluge*, 1-2), con gioco di parole.

¹⁴¹ Questa prospettiva è facilmente spiegabile tenendo conto degli anni in cui sono stati scritti gli articoli della seconda parte e dei *Francobolli*, nei quali guerra nucleare era una minaccia costante; ma è anche adeguata ai toni che assume la poesia di Montale da *Satura* in poi. Alcuni esempi di questo modulo: «Tentiamo [...] di immaginare quale sarà la situazione di chi, fra pochi secoli, vorrà occuparsi, con mente di storico-critico, di arte e di poesia. In quel tempo – a meno di catastrofi cosmiche imprevedibili – il mondo sarà [...]» (*L'albero dell'arte*, 211); «Lasciate passare altri quarant'anni e chi vivrà allora vedrà (sempreché catastrofi belliche o telluriche non dirottino il corso della storia)» (*Madrepore umane*, 270); «Mi muovo nel campo delle ipotesi più ottimistiche, senza supporre che avvengano guerre e catastrofi immmani, e trascurando il fatto che interi continenti di uomini non ancora raggiunti dalla nostra civiltà pervengano al nostro standard di vita senza distruggere se stessi e noi» (*Terzo settore*, 273). Come si nota, in questi esempi, incluso quello a testo («supponendo che una catastrofe bellica o geologica non riduca i superstiti alle condizioni dell'uomo di Rousseau»), ricorrono caratteri comuni: tutte e quattro includono la parola «catastrofe», al singolare o al plurale, e questa è sempre accompagnata da almeno un aggettivo: «cosmiche imprevedibili», «belliche o telluriche», «immani», «bellica o geologica». Il secondo e il quarto caso sono quasi identici, anche a livello semantico; la terza aggiunge «guerre» a «catastrofi», replicando anche lì il dualismo fra le catastrofi belliche e quelle naturali. È questo un altro dei moduli che Montale sembra usare con naturalezza, come parte dei propri strumenti da giornalista; senza che si voglia negarne

sette occorrenze, distribuite in tutte e tre le partizioni della raccolta; oltre alle sopraccitate espressioni, se ne possono citare altre come «*art pour l'art*» (280), «*apprentis sorcier*» (175), e termini come «*repêchage*» (101), «*collage*» (106, 202, 317), «*élite*» o «*élites*» (19, 120, 273, 311, 335), «*imagerie*» (130-32), «*tachistes*» (131), «*matinée*» (147), «*verslibrisme*» (290), eccetera.

Naturalmente questa regola conosce le sue eccezioni: e dunque anche qui troviamo qualche termine della società di massa — termini utilizzati in quegli anni e che oggi sono usciti dal lessico comune, come «*estivants*» (137), «*loisirs*» (110, 136-37, 198), «*réclame*» (137, 218). Ma non è un caso che almeno questi tre termini di esempio convivano in un'occasione:

Non sono villeggianti, in una villa morirebbero di noia [...]. Sono *estivants*, gente che cerca la città e «fa città» dovunque arriva. Ed ora sono giunti in Versilia che fino a pochi anni fa ne era immune. [...] quando scendono sulla spiaggia (quasi asfaltata) coi loro costumi a due pezzi, mezzogiorno è suonato e sulle loro teste non passa che un aeroplano che sparge manifestini e piccoli paracadute *réclame*.

Il giorno che tutti avranno lavoro e *loisirs* a sufficienza e siano scomparsi quegli improduttivi *otia* che permettevano la maturazione della grande poesia [...] (*Gente in fuga*, 137)¹⁴².

È un passo interessante per varie ragioni: non ultima che, come nei casi degli anglismi di cui sopra, presenta una contrapposizione, stavolta più tradizionale e meno problematica, col latino, fra gli «*otia*» e i «*loisirs*». Ma, soprattutto, è un caso eccezionale: di solito questi significati sono accolti dall'inglese. Il francesismo si contrappone chiaramente all'anglismo in passi come questo:

Non esistevano le bibite eccitanti, i *cocktails*. All'alba del secolo i pochi che incominciarono a bere l'«americano» (deprecati *viveurs* in bombetta e *stiffelius*) erano additati al disprezzo generale. Certo, esisteva la maga verde, l'assenzio; esistevano gli esseri fatali che partivano per Saint-Moritz o per

la ragion d'essere.

¹⁴² Cfr. *Botta e risposta II, II*: «Se potessi vedermi tu diresti / che nulla è di roccioso in questo butterato / sabbiume di policromi / *estivanti* ed io in mezzo, più arlecchino / degli altri [...]» (46-50; corsivo mio). Il calco è usato per esprimere un concetto analogo (cfr. commento: Montale ed. Castellana, 164). Cfr. anche, in *Fuori di casa*, *La casa di Flaubert*: «Mi credevo solo, poi vero l'imbrunire, simile a un lungo filo di formiche che salisse lungo il crepaccio, è cominciato l'esodo degli *estivants* [corsivo nel testo] verso l'interno [...]. Veri “estivanti” e non villeggianti in senso proprio, perché quasi nessuno ha qui una casa o una villa», con ripresa anche più estesa (196).

Ostenda o per il Karersee; ma si trattava, per lo più, di personaggi di Luciano Zuccoli o della Serao del periodo mistico-mondano (*Mutazioni*, 78).

Con «*cocktails*»¹⁴³, peraltro presentato quasi come traduzione di «bibite eccitanti», fa contrasto «*viveurs*». L'impressione generale è che il vagheggiamento di una cultura europea primonovecentesca, con i suoi lussi e le sue particolarità¹⁴⁴, si incarni molto più nei «deprecati *viveurs* in bombetta e stoffelius» che nei bevitori di cocktail; e che quel mondo, quel primo genere di mondanità, abbia ben più spazio nelle prose narrative di Montale che in quelle argomentative, nel quale prevale il secondo, consumista e massificato. Certo esiste anche l'eccezione inversa: più volte gli intellettuali sono definiti «*clercs*»¹⁴⁵ (49, 192, 239); sono presenti termini come «*dandy*» (293¹⁴⁶) o citazioni shakespeariane come «*happy few*», per riferirsi sempre a concetti simili (78; ancora in *Mutazioni*, in contrapposizione coi bevitori di cocktail di cui sopra), e qualche esempio di lessico dell'arte («*action painting*»; 230, 330).

L'uso del latino è differente. Colpisce per la sua frequenza, soprattutto per un autore di formazione non classica come Montale; ma gran parte delle occorrenze non è marcato di per sé, ma anzi si tratta di termini o locuzioni presenti nel discorso comune¹⁴⁷ oppure mutuati dal più semplice lessico della filosofia. Parliamo, oltre ai casi già citati, di «*minimum*» (11, 157, 325); «*tabula rasa*» (17, 136, 231), «*memento*» (19), «*animus*» (20), «*excursus*» (30), «*dulcis in fundo*» (38), «*tedium vitae*» (70), «*alter ego*» (73, 181, 244), «*deus ex machina*» (97), «*ad hoc*» (119, 132, 244, 274, 338), «*ad infinitum*» (148),

¹⁴³ Termine presente anche nei *Diari*, nella poesia *Trascolorando* (24): Tomasin lo scheda come esempio di «inglese d'uso» (Tomasin 1994, 778), quale in effetti è. Ma nel nostro contesto, giustapposta la parola a «bibite eccitanti», il valore di forestierismo appare rimarcato.

¹⁴⁴ Anche al di fuori degli usi di Montale, e in tempi più recenti, la tendenza ad attribuire un senso del genere ad alcuni francesismi è comune: non a caso si parla di francesismi «di lusso», dotati di un «tradizionale carico evocativo»: «ad esempio sulla guida telefonica di Milano (1991-92) è possibile registrare per *boutique* occorrenze come *boutique dell'auto, del caffè, del colore, del gioiello, del pane, del tendaggio*» (Morgana 1994, 717).

¹⁴⁵ Il termine è utilizzato da Montale anche in *Le api di Aristeo*, articolo del Corriere del 4 febbraio 1955, parlando di Wladimir Weidlé: «È un uomo di cultura cosmopolita, un *clerc* come lo era, in Francia, Charles du Bos [...]», in Carpi 1978, 301.

¹⁴⁶ E in questo caso siamo in un contesto esplicitamente avverso alla temperie culturale contemporanea: «né il divo d'oggi (frutto della pubblicità) può confondersi con lo *snob*, col *lyon*, col *dandy*, frutti di civiltà non ancora infestate dai *mass media*» (*Divismo e carità*, 293).

¹⁴⁷ Così anche in *Satura* (Tomasin 1994, 775). Peraltro alcune occorrenze (fra le meno marcate) sono comuni: «*tabula rasa*» (Montale ed. Castellana, 53), «*memento*» (*ibidem*, 15).

«*in corpore vili*» (171), «*post factum*» (221), «*otium*»/«*otia*» (137, 227, 249), «*pars destruens*» (248), «*accessit*»¹⁴⁸ (28, 90), «*sic*» (261, in particolare nella parentetica in funzione di sottolineatura ironica della poca credibilità di ciò che si è appena scritto), «*ad libitum*» (270), eccetera; e qualche breve frase come «*Tertium non datur*» (318)¹⁴⁹. Sono distribuiti nell'intera raccolta; in modo proporzionalmente maggiore nella prima parte, che di solito presenta un lessico più elevato.

Il tono che questi usi creano, in particolar modo grazie alla sottolineatura quasi costante del corsivo, è quello dell'intellettuale a suo agio con la cultura alta. L'uso di espressioni antiche spesso contrasta con la contemporaneità descritte, se non con la tematizzazione stessa della contemporaneità. Per esempio, il *deus ex machina* del teatro antico è senz'altro trasferito al teatro moderno, e anzi attribuito al cinema: «[...] in altri tempi erano possibili ottime esecuzioni di opere e commedie musicali senza l'intervento di alcun *deus ex machina* importato dal mondo del cinema o del teatro di prosa» (*L'imprevedibile all'Opera*, 97). Oppure: «Senza dubbio il costruire fa parte dell'attivismo odierno; non senza però la parte correlativa, la *pars destruens*, il compito di distruggere per aprire nuovo spazio ad altre attività» (*Sul filo della corrente*, 248). O ancora: «La teoria dell'opera da farsi, [...] del romanzo che si può comporre *ad libitum* alternando casualmente fogli staccati» (*Madrepore umane*, 269-71). Complessivamente, però, le espressioni latine sono usate nel modo meno marcato possibile, e a renderle evidenti è soprattutto la loro quantità. Poche eccezioni a questa regola: l'oraziano «*verba sesquipedalia*» (7); espressioni come «*personae separatae*» (39) o «*omissis omissis*» (126), per le quali cfr. 4. 3.; l'accostamento del «*tedium vitae*» allo «*spleen*» nel descrivere le opere di Proust, Joyce, Woolf.

In *Auto da fé* è presente anche qualche occorrenza dal greco antico; si tratta sempre di termini molto noti: «*pathos*» (19) e «*polis*» (32) nella prima parte; nulla nella seconda; «*praxis*» (296, 310, 333), «*téchne*» (300), «*telos*» (322) e «*metánoia*» (324) nei *Francobolli*. Al di là della loro scarsità numerica, sono tutti termini noti al parlante

¹⁴⁸ Parola presente anche in poesia, nei *Diari*: «Si udì dopo un silenzio un parlottio tra i giudici. / Poi uno d'essi mi consegnò l'*accessit*» (*Vivere I*, 14-15).

¹⁴⁹ Usato anche in poesia, nei *Diari*: *Un millenarista* (3). Si tratta peraltro di un testo con forti legami intertestuali con *Auto da fé* che si basano proprio sui latinismi, cfr. sopra.

colto, afferenti in qualche modo all'ambito filosofico, e sostanzialmente parte della conversazione colta più normale in lingua italiana. Anzi, rispetto al latino – come è naturale aspettarsi – l'autore è ancora meno creativo e non tende mai a soluzioni insolite; la limitatezza del campione è non solo una causa, ma anche una conseguenza di questo fatto. Un uso analogo in poesia è presente solo da *Satura* in poi, ma con caratteristiche sostanzialmente analoghe¹⁵⁰.

Oltre alle modalità d'uso di ciascuna lingua, un altro dato interessante è la ripetizione dei singoli termini stranieri. Nella *Farfalla* soltanto «un decimo» di forestierismi e dialettalismi «viene impiegato in più di un testo», e dunque «la proverbiale attenzione del Montale poeta a non replicare i termini stilisticamente più marcati, in modo da caratterizzare individualmente ciascun componimento, parrebbe [...] riguardare, seppure con molte attenuazioni, anche il prosatore, quantomeno nel momento in cui si trova a confezionare un libro» (Bellomo 2020a, 44); questa tendenza è dimostrata inoltre almeno per il Montale di *Ossi e Occasioni* (Mengaldo 2017, 203-04).

In *Auto da fé*, invece, emerge una tendenza contraria: in alcuni casi proprio le espressioni straniere più marcate sono ripetute più di una volta¹⁵¹. Si tratta di casi come l'esclamazione «*sancta simplicitas!*» (216, 273), presente due volte; l'espressione «*vient de paraître*» (76, 340), anch'essa due volte; e soprattutto, con le sue quattro occorrenze, «*bourrage des crânes*»¹⁵² (109, 236, 267, 277).

¹⁵⁰ «Quanto al greco, la sua comparsa sembra collegarsi, in *Satura*, all'assunzione di alcuni tratti del linguaggio filosofico e, più latamente, della *koiné* culturale accademica, anch'essa arieggiata più spesso con intenti di ironia che di complicità. [...] Si noterà come tutto questo materiale lessicale faccia parte di un greco corrente nel linguaggio medio delle persone colte: un greco, cioè, che non dimostra alcuna particolare competenza linguistica (Montale era sostanzialmente digiuno di studi classici), bensì un semplice utilizzo di lemmi già in buona parte vocabolarizzati. Un greco d'utenza, non di escogitazione neologistica. Anche questo massiccio uso – e *passivo* – della lingua comune degli intellettuali rappresenta un tratto tipico della poesia montaliana a partire da *Satura*» (Tomasin 1994, 776).

¹⁵¹ Anche qualcuna delle più comuni è usata varie volte, ma si tratta di parole ed espressioni come «*ad hoc*», «*standard*» (203, 206, 273) – utilizzate spesso anche nel discorso normale – oppure, come «*engagement*» (46-47, 192, 214, 245, 284, 291; e l'aggettivo corrispondente «*engagé*» che a volte lo accompagna: 47, 215), «*mass media*», fondamentali in campi semantici coerenti con i temi della raccolta; ma naturalmente questi due casi non hanno grande interesse ai fini della nostra indagine.

¹⁵² Questo talvolta avviene anche con termini italiani: è il caso, per esempio, di «borborigmi», utilizzata quattro volte. Non è certo un caso un uso tanto insistito di una parola del genere in un testo che tematizza fino a questo punto la critica della società di massa; e in effetti in tutte queste occorrenze la parola indica la comunicazione continua e non significativa della società dei consumi o quelli che secondo Montale sono i suoi corrispettivi artistici: «[...] non si conversa più, si emettono borborigmi [...]» (*Lettera a Luca Canali*, 306); «A rigor di logica ogni produttore di borborigmi o di gesti o di musiche “da fare” [...]» (*La*

Quest'ultima espressione, come riporta Bellomo, è «già attestata in italiano nel 1918» (Bellomo 2020a, 54), in «un articolo pubblicato sul *Popolo d'Italia* di Mussolini [...], che ritiene che la locuzione sia molto amata dai “social-boches”, i socialisti tedeschi», e negli elenchi di forestierismi da eliminare del *Bollettino d'Informazione della Reale Accademia d'Italia* «si trova [...] con l'accezione di “tappatura”, usata nell'ambito delle industrie estrattive»; nella quinta edizione del *Dizionario moderno* di Panzini «troviamo *bourreur de crânes* “letteralmente *che imbottisce la testa*” dunque “*chiacchierone*”» (*ibidem*, n. 42). La ragione per la quale Bellomo la cita è la sua presenza in *Farfalla di Dinard*, nella prosa *Sulla spiaggia* (170-74)¹⁵³. Conformemente a ciò che è stato detto, l'apparizione in *Farfalla di Dinard* è una sola; in *Auto da fé* invece l'autore non solo non si preoccupa di mantenere unica l'occorrenza di un'espressione così marcata, ma anzi la richiama ancora in due casi citandola parzialmente: una volta «*bourrage* dei cervelli» (109), una la traduzione «imbottimento dei cervelli» (205-06; cfr. Bellomo 2020a, n. 43).

L'impressione, ancora una volta, è quella di un'angolazione diversa rispetto a quella che prevale nella *Farfalla*. Traendo le conclusioni sui forestierismi in quest'ultima opera, Bellomo osserva come il loro uso sia coerente con «i rapporti non lineari intrattenuti con l'alta borghesia»: «Montale vede questa classe sociale come depositaria

ragione a rimorchio, 331); «Ma costoro [i poeti e scrittori che vogliono compiere operazioni “di rottura”] non partono affatto da zero, il che implicherebbe l'uso non di parole ma di borborigmi, come già fanno i musicisti che rinunciando alla nota e all'intervallo si servono esclusivamente di rumori» (*Operazione di rottura*, 332); «Andate ad ascoltare l'*Ode a Napoleone* di Arnold Schönberg: un uomo recita versi di Byron [...]. Il suo grido riesce e non riesce a sormontare un mare di borborigmi e di dissonanze che non ingenerano sorpresa bensì noia [...]» (*Tornare nella strada*, 124). Come si vede, è un termine usato di preferenza per criticare la musica contemporanea: il senso è usato a gradi diversi di figuratività per vari aspetti di uno stesso filone tematico. Il termine è usato anche in poesia, per esempio nel *Quaderno di quattro anni*, in testi di tema affine: «Se l'uno è poca cosa il collettivo / è appena frantumazione / e polvere, niente di più. / Se l'emittente non dà che borborigmi / che ne sarà dei recipienti? [...]» (*L'obbrobrio*, 3-8). Peraltro, *Borborygmes* è il titolo di un'opera di Valery Larbaud che Montale recensì già nel 1925: non è forse da escludere che la prima suggestione, rimasta poi nella sua memoria, sia venuta da lì (Montale ed. Zampa, *Il secondo mestiere*, vol. 1, 34).

¹⁵³ Il contesto è, ancora una volta, quello chiaramente internazionale di molta *Farfalla*; la protagonista, «Anactoria o Annabella» Bronzetti (*ibidem*, 170), è un'italiana emigrata negli Stati Uniti, che insegnava «in un *college* del Wisconsin o del Vermont, ma in quel tempo aveva preso il suo turno sabatico e svernava a Firenze» (170-71): un personaggio che ha molto in comune con Clizia e che nel nome ricorda Arletta, ma che si trova nella situazione opposta alla loro nel rapporto con la memoria di Montale: caso unico nella poetica montaliana, è la donna a conservare il ricordo dell'uomo e non il contrario. Per i tentativi di identificazione di questo personaggio si veda il commento di Scaffai (358-62).

dei più alti ideali umanistici, ne riproduce i modi e le forme, spesso ne frequenta gli ambienti, eppure non arriva a identificarvicisi del tutto, guardandone criticamente gli aspetti di più superficiale mondanità e non riuscendo a liberarsi della frustrazione per la “provenienza da un ceto benestante ma non eletto”». E ancora, Montale «non sovrappone completamente la propria immagine nemmeno a quella degli snob, massimi e ultimi autentici rappresentanti di questa tradizione: l’ammirazione per il loro esempio di resistenza culturale si accompagna, infatti, a una bonaria derisione, che è anche presa d’atto dell’inattualità dell’impresa [...]» (*ibidem*, 60).

Questi aspetti dell’identificazione – o sulla mancata identificazione – di classe di Montale non sono quelli che vengono alla luce in *Auto da fé* se non occasionalmente: lo stesso modo di posizionarsi nella società si vede, stavolta, da una prospettiva diversa; e questo si riflette anche sulle scelte lessicali. Infatti Montale, che nella *Farfalla* guarda dal basso il «ceto eletto» – quello dei cui luoghi può scrivere «qui qualcosa regge» (*Botta e risposta II, I, 9*) –, in *Auto da fé* guarda la società di massa dall’alto del proprio elitismo culturale. Se per l’alta borghesia prova sentimenti contrastanti, fra la nostalgia e un’irrisione garbata, nei confronti della società di massa sembra possibile solo un’ironia corrosiva¹⁵⁴; se nella riproduzione della conversazione altoborghese il *mélange* linguistico ha una funzione espressiva e caratterizzante, nella critica della società di massa il francese e il latino acquisiscono il ruolo di lingue «alte» cui può attingere l’io scrivente in virtù della propria formazione culturale, mentre i prestiti inglesi sono perlopiù polifonici e riproducono la lingua della massa per mostrarne gli usi¹⁵⁵

¹⁵⁴ Per la quale cfr. 3. 2.

¹⁵⁵ Per un’analisi molto approfondita delle idee politiche di Montale, si veda Carpi 1978. Con l’accortezza che «Il suo [di Montale] contributo [...] non fu mai di analisi politica, ma di definizione etica e di valutazione culturale: per esemplificare basti la formula dell’antifascismo come» qui cita *Auto da fé, Augurio, 57* «“la vecchia battaglia del bene col male, la lotta delle forze divine che combattono in noi con le forze scatenate dell’uomo bestiale, con le buie forze di Arimane”. Né si trattava di una battuta emotiva e senza seguito, ché anzi delle “forze divine” era precisata la collocazione e venivano individuati i portatori storici negli intellettuali (artisti o scienziati che fossero), in quanto realizzatori, per mezzo d’un’opportuna miscelatura di “genio” e di “routine”, di “quella autentica stravaganza ch’è l’attività universale del singolo, l’infinità dell’individuo limitato”» (Carpi 1978, 280). E ancora: «La bussola invocata nel 1946 [...] si è mostrata, più che fallimentare, inesistente: in termini politici è risultato sconfitto un terzaforzismo culturale estraneo agli svolgimenti del suo mitico mondo originario, l’occidente, e teorizzato dall’alternativa comunista e in genere marxista; in termini di poetica, rimaste invariate le coordinate ideologiche, il problema dell’identità del poeta si è proposto, in presenza della piena società di massa, sotto un’angolatura nuova»: «il punto nodale non è più il crollo del fascismo, bensì il trionfo della

4. 2. Alcuni casi marcati

Al di là della complessiva medietà lessicale di *Auto da fé*, si possono isolare alcuni articoli nei quali il vocabolario è piegato a usi marcati: in particolare si tratta di *Il superamento dell'arte* (261-62) un gioco insolito con in campi semantici; *Lettera a Luca Canali* (306-07) per un particolare innalzamento del registro; *Mutazioni* perché, come già detto, è l'unico articolo a includere termini dialettali liguri.

Il superamento dell'arte è una recensione negativa dell'omonimo libro di Alexander Dorner, del quale Montale, come molte altre volte, espone le idee per poi contraddirle¹⁵⁶. L'idea alla base del libro è che l'arte contemporanea abbia abbandonato la mimesi alla luce delle scoperte scientifiche recenti, perché l'artista avrebbe finalmente compreso che «l'unica realtà è il flusso sempre nuovo e inarrestabile dell'energia vitale». Negato il dualismo fra fenomeno e sostanza, il compito dell'arte dovrebbe allora essere «costruire oggetti perituri e utili». Nella prima parte dell'articolo Montale, riportando le idee di Dorner, fa uso di una serie di termini fortemente connotati a livello filosofico: non solo quelli coerenti col contesto (non si potrebbe infatti esporre questi concetti senza termini come «dualismo» o «Ragione») ma anche quelli che si possono considerare tecnicismi collaterali, tanto più che alcuni di essi forse si attaglierebbero più a un discorso sulla filosofia medievale che su quella contemporanea. Troviamo l'aggettivo «transeunte», che affiancato a «fenomeno» è pleonastico; poi «ipostasi», usato nel contesto «se dipinge o scrive, egli [il singolo] si pone dinanzi all'ipostasi di se stesso», è quantomeno una scelta marcata, e infatti è seguito da una riformulazione più corrente («si rende non nuovo e prevedibile»). Ma, soprattutto, la scelta di scrivere «l'arte è morta e viene sostituita da una *quiddità* per la quale si dovrà trovare un altro nome» è sicuramente un caso di influenza del contesto, senza il quale è improbabile che si sarebbe scelto un termine così tecnico e non semplicemente «qualcosa» o simili. Soprattutto, tutte queste scelte sono particolarmente marcate se

massificazione [...] Montale ha raggiunto il culmine di una crisi storico-individuale, la cui chiave sta nel conflitto fra mito dell'intellettuale umanistico col suo primato conoscitivo e degradata condizione dell'intellettuale stesso entro la società di massa» (*ibidem*, 306-07).

¹⁵⁶ Per questo fenomeno cfr. 2. 1. 2.

viste nel contesto della raccolta, che appunto ha un livello lessicale in genere medio, e ancora di più della destinazione degli articoli, rivolti a un pubblico ampio.

Le ragioni di questa scelta probabilmente sono molteplici; in parte ascrivibili, come accennato, al concetto di tecnicismo collaterale. La scelta del tema e la presenza di altri termini tecnici tende a innalzarne (e a tecnicizzarne) altri. Ma non bisogna dimenticare almeno altri due fattori. Innanzitutto la componente ironica e di critica: di Dorner Montale scrive che «può dirsi un accreditato e *quasi religioso* difensore della non arte da lui auspicata». Nel descrivere le idee di un pensatore che nega fervidamente il divino, utilizzare termini da Scolastica può essere un ottimo modo per demolirle. L'altro fattore è da accostarsi ai ragionamenti esposti sopra sull'uso del latino: da un certo punto in poi – in poesia, da *Satura* in poi – la presenza del lessico filosofico, specie quello medievale, è frequentissimo; è parte di un tono e di una postura da intellettuale un po' ironico e un po' millenarista, sicuro della propria cultura ma anche di come questa cultura sia inattuale.

Di uno scambio fra intellettuali è testimonianza la *Lettera a Luca Canali* (un unicum nella raccolta anche a livello di genere letterario: cfr. 2. 1. 4), caratterizzata da un particolare innalzamento del registro e dalla totale mancanza di forestierismi. La *Lettera* è scritta usando i pronomi di terza persona femminile; terza persona talvolta complemento, talvolta soggetto («Ella»), scelta di per sé reazionaria, e con l'aggiunta delle maiuscole di cortesia. A essa si aggiunge l'uso di lessico aulico: «circonvoluzioni», «borborigmi»¹⁵⁷, «allocuzione», «onninamente», tanto più notevole in un testo di neppure due pagine. Talvolta a essere elevato è il suo uso in determinate giunture: «non d'altro alimento» (riferito alla provenienza dell'estratto letto), «per vie del tutto cunicolari»¹⁵⁸.

L'innalzamento linguistico, con il suo significato di contrasto con la realtà circostante, è tematizzato fin dalle prime righe, nel commentare ed elogiare un estratto

¹⁵⁷ Cfr. n. 152.

¹⁵⁸ Queste scelte lessicali hanno un corrispettivo anche nella sintassi. Per il fondamentale parallelismo, cfr. 3. 3. 3. Presenti anche altre figure di parola: per esempio il chiasmo («Ogni azione umana è *impura*, Lei dice; e anche la Resistenza lo fu. È vero, *impuri*, e in ultimo anche inefficienti, *saranno* quei movimenti [...]»); anche con climax: «coloro che hanno lottato per una causa che forse ignoravano e che per questa causa hanno sofferto e sono morti») e l'anafora («da ogni partito, da ogni tecnica, da ogni conservatorismo

di Canali stesso:

Caro signore, ho ricevuto l'estratto (di rivista, non d'altro alimento) ch'Ella ha voluto inviarmi, e fin dalle prime righe ne sono stato preso e direi incatenato. «Direi» al condizionale, nessuna catena essendovi in questione bensì le circonvoluzioni d'una prosa civile quale da tempo non si leggeva in Italia. Si pensa alle flessuose spire (volubili, dice Zanella) che rendono così preziosi i gusci di certe conchiglie. In un tempo in cui «scrivere come si parla» è diventato un luogo comune persino inapplicabile, perché non si conversa più, si emettono borborigmi, Lei ha il coraggio di misurarsi con Cicerone, con Daniello Bartoli e Carlo Dossi, per non parlare del maggior Carlo (Emilio) da anni irreperibile qui nel nord.

Più di una sono inoltre le annotazioni metalinguistiche: nel passo citato «“Direi” al condizionale, nessuna catena essendovi [...]»; dopo anche: «nella sua allocuzione (ché non di meno si tratta»; «la Chiesa, o se preferisce le Chiese». Si tratta dunque di un articolo in cui la consapevolezza del significante è sempre molto alta. L'impressione è che Montale, avendo ammirato le «circonvoluzioni» dello scritto di Canali (delle quali elenca dei modelli, seppur molto diversi fra loro), voglia riprodurre in qualche modo quel livello innalzando il registro della risposta; ancora una volta in funzione elitaria.

Infine, analizziamo il caso a sé di *Mutazioni*: uno degli articoli che più compiutamente esprime il rapporto fra presente e passato per come è inteso – e per come diviene tema fondante – in *Auto da fé*. Questo rapporto è visto prendendo a esempio tre cambiamenti visti come molto significativi: «la decadenza della “villeggiatura”¹⁵⁹, un significativo calo nel consumo del vino e nello smercio di quel

o riformismo o rivoluzionarismo»).

¹⁵⁹ Il tema della fine della villeggiatura si interseca facilmente con quello della decadenza dei viaggi, della quale Montale scrive: «Bisogna riconoscere che oggi il viaggio inteso come esperienza di vita non esiste più. Il viaggio d'oggi si potrebbe definire come il celere trasporto di corpi umani da un punto all'altro del mondo: può esser compiuto in aereo o in treno rapido, ma per esso vige sempre il criterio della rapidità. Bisogna che il carico umano, la merce umana sia portata in fretta a destinazione. Giunto che sia al termine designato, il carico umano si affretta a lasciarlo al più presto con mezzi non meno celeri. Chi viaggia per affari vi rimarrà il tempo strettamente necessario; e non diversamente si comporterà chi viaggia semplicemente per muoversi, per “fare qualcosa”. Le grandi *randonnées* turistiche diventerebbero troppo costose se si prolungassero; quel che importa è che si possa fare il giro del mondo in pochi giorni senza affrontare una spesa proibitiva [...]» (*Soliloquio*, 138-39). Il tema è presente anche in altre opere, ad esempio in *Fuori di casa*, raccolta che per il suo stesso tema naturalmente stimola le riflessioni sui viaggi: «Purtroppo una simile scoperta doveva avere altro valore in altri tempi, quando venire in Grecia era un'impresa ben più difficile. Diventare cittadini spirituali della Grecia voleva dire qualcosa ai tempi di Byron che qui trovò la morte, è oggi impossibile per chi vi giunga in *jet* per pochi giorni» (Montale 2017, 270).

prodotto letterario chiamato romanzo».

È nella descrizione del mondo passato che sono presenti alcuni termini dialettali liguri, ed è un unicum nella raccolta, che ci fa legare questo articolo semmai ad alcune prose della *Farfalla* — di cui però non condivide l'impianto narrativo. Gli inserti dialettali corrispondono con l'unico passo di *Auto da fé* che riguardi esplicitamente l'infanzia¹⁶⁰ di Montale:

Quand'ero ragazzo 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.

Si villeggiava in riviera o sull'Appennino, in casa propria o quasi propria, per mesi e mesi. Non solo i bambini, ma anche i *grandi* facevano lunghi turni di villeggiatura. Nella mia città gli uffici, gli *scagni*, chiudevano alle cinque del pomeriggio, le ore scorrevano lente, pochi si occupavano di politica, i rumori erano ridotti al minimo: la trombetta di un venditore di gelati bastava da sola a riempire tutto un sestiere.

Questo brano, peraltro, è seguito proprio dal passo sui cocktail di cui sopra, che crea particolare contrasto con queste poche occorrenze dialettali. Si tratta — come si vede; corsivi non miei — di «*manente*», «*battuggia*», «*scagni*»: termini fortemente legati alla vita della società che li ha prodotti. Si creano dunque tre poli: la semplice società ligure di inizio secolo; il mondo dei «*viveurs*» francesizzanti, che si affaccia da inizio secolo e non trova una buona accoglienza; la società globalizzata e massificata che arriva poi, e i cui prestiti vengono principalmente dall'inglese. L'italiano di questo articolo accoglie termini dai primi due di questi bacini¹⁶¹: non mancano, infatti, altri francesismi («*vient*

¹⁶⁰ Cfr. Tomasin 1996, 768: «[...] del dialetto genovese in poesie ambientate nell'infanzia. In esse, l'estraneità temporale — che viene quasi sempre sottolineata da un ritmo più narrativo, fino all'estremo della prosa — riceve un corrispondente anche nel materiale linguistico».

¹⁶¹ Li accoglie entrambi, ma non li mescola. Ancora una volta il fenomeno è diverso da ciò che avviene nella *Farfalla*, nella quale «questi due ingredienti [dialettalismi, per lo più ligurismi, e forestierismi], che con altra concentrazione potrebbero arrivare a cozzare fra loro (come tipicamente avviene nelle scritture di marca espressionista), grazie a un attento dosaggio, si amalgamano in un impasto colloquiale di tono medio. Nonostante le voci riconducibili alle due tipologie abbiano origini così diverse e addirittura opposte, il loro accostamento [...] non è un'operazione artificiale, ma riproduce una situazione diffusa nella conversazione colta della prima metà del Novecento [...]» (Bellomo 2020a, 42-43). Non che in

de paraître», «*dépendance*», «*suite*»), mentre l'unico altro anglismo è il sopraccitato (eccezionale) «*happy few*». A questo si aggiunge, al polo negativo, un inserto spagnolo («mugolano disperatamente motivi come “*Oi mama, oi mama / me gusta un bel muchacho*”»).

Da questi pochi casi si può da un lato avere ulteriore conferma della generale uniformità del lessico di *Auto da fé*, dall'altro vedere come le rare variazioni si inseriscano nelle dialettiche che caratterizzano l'intera opera.

4.3. Intertestualità

Il lettore della poesia di Montale trova in vari passi di *Auto da fé* corrispondenze lessicali e tematiche con i testi poetici. Esse si collocano in uno spettro che va da richiami singoli non motivati, nei quali il riferimento è puntuale e talvolta velleitario, a casi di intertestualità vera e propria, più lunghi e complessi e più interessanti: il raffronto fra questi ultimi passi e le poesie corrispondenti spesso può illuminare entrambi i testi, quando si analizzi la scelta di Montale di mettere al centro dettagli diversi dello stesso evento o concetto a seconda della forma in cui sta scrivendo.

Come vedremo, talvolta la poesia precede la prosa, ma ben più spesso la segue. Uno dei casi in cui la poesia è stata scritta prima è quello di *Una «Tragedia italiana»...* (37-41), articolo dell'ottobre '45, nel quale è presente l'espressione «*personae separatae*», titolo, com'è noto, di un testo della *Bufera*: «e se noi dobbiamo raccogliere l'avviso del libro che tutti i personaggi sono d'invenzione e che Indro e Antonio sono perciò due maschere diverse, due *personae separatae*, allora le cose si complicano [...]». La poesia *Personae separatae* risale a due o tre anni prima; in essa l'espressione è usata a ben altra temperatura: «Come la scaglia d'oro che si spicca / dal fondo oscuro e liquefatta cola / nel corridoio dei carrubi ormai / ischeletriti, così pure noi / persone separate per lo sguardo / d'un altro? [...]» (1-6). L'espressione, usata nella forma latina nel titolo e in

Mutazioni, o in generale in *Auto da fé*, ci si debbano aspettare scelte espressioniste: ma il valore culturale dei bacini dei prestiti rimane, salvo eccezioni, molto evidente.

quella italianizzata nel testo, indica «“singole anime unite a un corpo” [...] figure umane uniche, determinate da un’unione irripetibile di forma e materia, e insieme quasi “maschere” prive di realtà autentica. Si palesa qui l’influsso dell’espressione filosofica, *formae separatae*», spunto che Montale prese da una lettera di Contini¹⁶²: «Montale la riusa in senso esistenziale chiedendosi se agli occhi degli anonimi altri lui e l’amata potranno mai apparire come individui che hanno avuto un rapporto storico e che continueranno a essere storicamente legati in questa specie di oltrevita che è la loro vita da separati» (Montale ed. Campeggiani-Scaffai, 76¹⁶³). In *Una «Tragedia italiana»...* l’espressione serve solo a ipotizzare la separazione fra Montanelli e il protagonista, del quale pure è detto che «somiglia come due gocce d’acqua a uno stretto parente dell’autore»¹⁶⁴; l’obiettivo di Montale è mostrare la poca credibilità (nonché la poca utilità) dell’ipotesi. In questo caso, la chiamata in causa di un’espressione di simile ascendenza teologica – e così caricata, tra l’altro, di significati personali e di poetica – risulta in un abbassamento; ma è al tempo stesso una testimonianza di come Montale in quel momento tenesse presente l’espressione e la possibilità di usarla in contesti a temperature decisamente diverse.

I riferimenti privati in *Auto da fè* sono pochi. Nei rari casi in cui ne è presente qualcuno, è anche interessante chiedersi, come si è fatto qualche volta nel presente lavoro, quanto del pubblico fosse in grado di comprenderli; probabilmente quasi nessuno. Per esempio, se ne analizzerà adesso nel dettaglio uno che si trova in *Tornare nella strada* (124-28), un articolo del ‘49, e nello specifico in questo passo:

¹⁶² Si tratta di una lettera del ‘42: «Ora vorrei porre al padre de Menasce il sottile quesito teologico se nella vita eterna si potranno amare particolarmente alcune individuate anime, si potrà far domande e aver risposte, sviluppare storicamente i propri rapporti con loro. Vorrei intendere di anime come *formae separatae* (nella specie, l’involucro era uno schermo trasparente dietro il quale venivano ad affiorare troppo rapidamente le emozioni)» (Contini-Montale ed. Isella, 77-78, in Montale ed. Campeggiani-Scaffai, 71). Nel commento è poi dimostrato come Contini stesso si sia reso conto del ruolo avuto nell’elaborazione della poesia (71-72).

¹⁶³ I commentatori aggiungono, poi, che il termine «forma» è adoperato verso la fine del testo («[...] La tua forma / passò di qui, si riposò sul riano / tra le nasse atterrate, poi si sciolse / come un sospiro, intorno [...]») (19-22). Inoltre riportano l’osservazione di Giuliana Petrucci, che ha notato una consonanza con una lettera a Brandeis: «Quando siamo stati al cinema-garden to see Clark Gable, hand in hand, quello non è stato un episodio della nostra vita, di due vite che possono svolgersi separatamente» (Montale ed. Bettarini-Manghetti-Zabagli, 239, in Petrucci 2011, 173-74).

Io non posso vedere un codazzo d'indifferenti a un funerale né posso sentir soffiare la bora senza ricordarmi dello *Zeno* di Italo Svevo; non posso [...]; non posso pensare a qualche strano animale – zebra o zebù – senza che si apra in me lo Zoo di Paul Klee; non posso incontrare chi so io – Clizia o Angela oppure... *omissis omissis* – senza rivedere arcani volti di Piero e del Mantegna e senza che un verso manzoniano («era folgore l'aspetto») mi avvampi la memoria; e neppure posso [...] (126).

È notevole la somiglianza lessicale (e fonica) con alcuni versi di uno dei *Madrigali privati, Per album* (3-7):

Ho continuato il mio giorno
sempre spiando te, larva girino
frangia di rampicante francolino
gazzella *zebù* ocàpi
nuvola nera grandine¹⁶⁵

La poesia è apparsa per la rima volta nel '53 nell'Almanacco del Cartiglio ed è dunque successiva a questo articolo; tanto più che Montale stesso la indica come successiva al 1950 (Segre 1969, 142). Ma la sua genesi (cfr. Campeggiani-Scaffai 2019, 355-360) è più antica, come testimonia una lettera a Volpe del 21 gennaio '53: «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». Questa «versione in apparente prosa» si trova una in una lettera del 12 ottobre '49, pochi mesi dopo questo articolo (che è del 28 maggio dello stesso anno): «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!». Campeggiani e

¹⁶⁴ Per un'analisi approfondita dell'articolo in questione, cfr. paragrafo 2.1.2.

¹⁶⁵ Su questa e le altre enumerazioni montaliane, cfr. Bozzola 2005; in particolare: «è dato di individuare ancora un criterio semantico che governa l'elenco (prima *larva* e *girino*, poi il *rampicante*, tre animali esotici e infine la nuvola e la grandine), e rappresenta il tentativo di indicare correlativamente la Volpe: ma la molteplicità dei correlativi è il segno dell'incongruità della figura. Così come non sembra possibile trovare al *nome* di Volpe un adeguato equivalente nel secondo madrigale [...] “Io il tuo / l'ho dato a un fiume, a un lungo incendio, al crudo / gioco della mia sorte, alla fiducia / sovrumana [...] / al respiro di quel forte / e morbido tuo labbro...”, ecc.)» (178).

Scaffai notano come questo stile asindetico filtrerà in *Per album*; si nota qui che alcuni elementi (il bosco dei noccioli, la passeggiata in tandem) entreranno invece in altri *Madrigali privati*. Non è comunque presente la lista di incarnazioni che ci interessa, per la quale Campeggiani e Scaffai citano un altro luogo parallelo, cioè lo scritto *Reliquie* (124-27) contenuto in *Farfalla di Dinard*, che fu pubblicato per la prima volta nel 1948:

«L'ocapi?» chiese l'uomo calvo con un sussulto. «Impossibile, cerca meglio».

«Proprio l'ocapi, 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».

«Mezzo porco?» disse lui agitandosi. «Di' mezzo asino, *mezzo zebra, mezzo gazzella, mezzo angelo*. Un esemplare unico al mondo, di una specie che si credeva scomparsa da secoli. Volevo andare apposta a Londra per vederlo allo Zoo».

«La volpe e il porcellino d'India [...] Credi li abbia buttati via? Cani gatti uccelli merli tortore grilli vermi [...] Buck Pallino Passepoil Mascotto Pinco Tartufo Margot...»

Si sono evidenziati qui col corsivo i termini che fanno cortocircuito con parole presenti in *Per album* e soprattutto in *Tornare nella strada*, nel quale, non a caso, è citato presto lo «Zoo» di Klee, e al riferimento a zebra e zebù segue presto il nome di «Clizia o Angela» (che, ricordiamo, non vuol dire necessariamente una sola donna). Su questa somiglianza si veda già Segre 1969, 142-43: «Se la prosa è veramente anteriore alla poesia, possiamo dire di cogliere il balzo del vagheggiamento fantastico de incondizionato di immagini (animali, secondo una chiara tendenza montaliana) alla loro antropomorfo vezzeggiativa in aura erotica. [...] In *Reliquie*, la figura dell'ocapi sta in una vecchia fotografia conservata, con tante altre, in una scatola di ritagli. Una figura che il protagonista femminile e quello maschile cercano di trascinare, rispettivamente, verso una piattezza mediocre o una trasfigurazione esaltata [...]. Certo si riproduce anche qui il contrasto [...] fra il bisogno d'evasione fantastica dell'uomo e il richiamo a misure più ristrette da parte della donna. Ma dietro gl'innocenti ricordi di animali si annidano ben altre evasioni, e pare che la donna “della prosa” le presentisca (si noti l'insinuazione: “quel buffo animale mezzo capra e mezzo porco di cui volevi eternare la memoria”). Fatto sta che non solo l'ocapi 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” che “s’era imbucata nella sua casetta dentro la gabbia, a Zermatt” servirà a designare la stessa donna di *Per album* nelle liriche immediatamente successive». ¹⁶⁶

Dunque, mettendo in ordine questi dati, la successione cronologica che abbiamo ottenuto è: prima *Reliquie* (‘48); poi *Tornare nella strada* (maggio ‘49); poi la lettera con la stesura «in apparente prosa» (ottobre ‘49); dopo l’ottobre ‘49, ma prima del ‘53 la stesura in versi. Gli elementi però non sono sempre tutti presenti: in *Reliquie* l’ocapi è il focus, e a esso si accostano principalmente l’asino, la zebra e la gazzella, l’angelo, la volpe, e in subordine lo Zoo: come si vede, la fricativa alveolare è ricorrente. In *Tornare nella strada* compaiono zebra e zebù ed è nominato lo Zoo di Klee; e, nella coordinata che segue, ennesimo membro del lungo parallelismo, sono nominate esplicitamente delle figure femminili: Clizia, Angela e «*omissis omissis*». Se in «Angela» si può probabilmente leggere un ennesimo riferimento a Clizia, non è difficile immaginare che almeno sotto la reticenza si nasconda Volpe ¹⁶⁷. Notevole, naturalmente, che sia l’angelo sia la volpe siano nominati in *Reliquie*; considerando anche che *L’angelo e la volpe* è stato il titolo provvisorio di una sezione della *Bufera* ¹⁶⁸. Inoltre la citazione manzoniana introduce l’elemento della folgore ¹⁶⁹. Nella versione «in apparente prosa» di *Per album* non sono presenti gli elementi citati fino ad adesso, bensì un elemento che entrerà a far parte della seconda parte della poesia, cioè «SALE SODA SAPONE», che diventerà «SABBIA SODA SAPONE» (16), e altri elementi che saranno importanti in altri *Madrigali privati*, come il «bosco dei noccioli», che sarà il «noccioleto» di *Su un lago svizzero* (2), o la «tandem promenade», che sarà descritta in *Nubi color magenta* (1-6). In *Per album*, infine, oltre alle suddette «tre cassetine» (15), è presente la lunga enumerazione di animali e fenomeni naturali di cui si è detto, con la solita disseminazione fonica della

¹⁶⁶ Si aggiunge che l’espressione che apre il passo, «Io non posso vedere un *codazzo d’indifferenti* a un funerale [...] senza ricordarmi dello *Zeno* di Italo Svevo», sarà ripresa, magari inavvertitamente, nel *Quaderno di quattro anni (A pio Rajna, 1-4)*: «Non amo i funerali. I pochi che ho seguito / anonimo in *codazzi di dolenti* / ma non mai troppo a lungo / mi sono usciti di memoria [...]».

¹⁶⁷ Come sempre, è difficile ricostruire l’aspetto prosopografico delle figure femminili in Montale, per ragioni intrinseche prima che per mancanza d’informazione. Per qualche possibilità di identificazione e confronti con poesie coeve cfr. Barile 1998, 59-87.

¹⁶⁸ Cfr. Montale ed. Campeggiani-Scaffai, XCVIII.

¹⁶⁹ Elemento ripreso, non a caso, in *Perché tardi?*, 8 (cfr. Mengaldo 2017, 220).

fricativa alveolare: la zebra, pur citata in entrambi i precedenti elenchi, scompare; sono accostati invece, per la prima volta, la gazzella e lo zebù. L'ocapi è presente, naturalmente: la sua stranezza lo rende perfetto per essere un animale privilegiato nel bestiario montaliano¹⁷⁰. Qualche verso dopo sarà presente anche il «fulmine» (20), a confermare la costanza dell'immaginario sotteso a questi testi. Di questo infatti si tratta, più che di programmatiche autocitazioni; si consideri, peraltro, l'impossibilità per il lettore contemporaneo di seguire questi fili fra poesie, articoli pubblicati sul giornale ed epistolari privati. Quello che emerge, come in vari altri casi dell'opera di Montale, è un linguaggio privato, fatto di eventi, soprannomi, oggetti, animali. Il fatto che in *Tornare nella strada*, articolo altrimenti non troppo diverso dagli altri raccolti in *Auto da fé*, emergano per alcune righe degli elementi tanto personali – seppure in modo incomprensibile al lettore casuale – è un'ennesima prova della permeabilità fra gli scritti di Montale: assoluta nel caso degli articoli (non si smetterà di ricordare che la divisione in raccolte, e dunque in generi letterari, segue di anni la loro pubblicazione), ma presente anche nel caso delle poesie. Inoltre in questo caso come in molti altri le prose precedono la poesia: sia l'abbozzo in prosa presente nella lettera, che però darà alla luce in modi diversi più di un testo affine, sia le prose nate per altri scopi che contenevano già qualche elemento che sarà in *Per album*. Ci troviamo di fronte all'ennesima manifestazione del fatto che, come è noto che scrisse Montale stesso, «il grande semenzaio d'ogni trovata poetica è il campo della prosa» (Montale ed. Zampa, *Sulla poesia*, 564).

¹⁷⁰ «Amavi le screziature le ibridazioni / gli incroci gli animali / di cui potesse dirsi mirabil mostro» (*AH!*, 1-3). Quanto all'ocapi, si tratta di un «mammifero dei Giraffidi, dotato di cornetti frontali (solo nei maschi) e mantello raso di colore scuro, zebraato sugli arti. Lo “scopritore dell'Ocapi” (così Montale nella lettera a Contini del 30 maggio 1948, [...]) fu Julian Huxley (1887-1975), biologo e zoologo, primo direttore generale dell'Unesco [...]. Montale visitò con Huxley alcune località in Medio Oriente, nell'inverno del '48 (cfr., in particolare, le prose di FC *Si cerca un "ABC" culturale e Un filosofo in trampoli [...]*)», scrive Scaffai commentando il passo (321). Così lo descrive Montale in *Reliquie*: «una curiosa bestia dall'occhio sperduto, una meraviglia che sembrava oscillare fra il Bedlington-terrier e il tasso, fra la porchetta e il capriolo, fra la capra e l'asinello di Pantelleria; forse uno sproposito, un refuso sfuggito al Grande Proto, ma un paradiso per gli occhi, una speranza ineffabile per il cuore» (127). Con una simile descrizione, quest'animale diviene un'incarnazione quasi didascalica dei temi principali della poetica montaliana.

Vediamo ora alcuni casi di intertestualità in *Satura*. Un caso ci si presenta dubbio anche per un problema di datazione. L'articolo in questione è *Peripatetici* (318-19), testo del maggio '64 le cui peculiarità sono già state analizzate¹⁷¹, che sembra ripreso nella poesia *Dialogo*¹⁷², datata '68; anch'essa, come l'articolo, è costituita da un dialogo di carattere filosofico sul destino dell'umanità fra due parlanti che rimangono anonimi.

Castellana propone di anticipare la datazione di «molti anni» sulla base di un'altra prosa (*Discorrendo della fine del mondo*, in *Il secondo mestiere*, 1691-92), ma non è chiaro – ammesso che le dichiarazioni di Montale siano sincere – se questo renda necessario anticiparne la composizione a prima del '64¹⁷³ (Montale ed. Castellana, 114). Egli in ogni caso cita *Peripatetici* «per la struttura» della poesia (*ibidem*). In effetti, come scrive Assante, la struttura del francobollo «è in tutto sovrapponibile» a quella della poesia», che individua nell'articolo «una messa in scena dove Montale ripercorre i punti salienti degli interrogativi esposti dagli intellettuali del suo tempo, in cui il poeta progressivamente riesce a far coincidere le due prospettive inizialmente divergenti: un gioco parodico che arriva alla conclusiva distruzione di entrambe le posizioni» (Assante 2018, 50). Ma Assante si spinge a individuare forti somiglianze contenutistiche: infatti «le domande posta nell'una sembrano trovare risposta, a distanza di anni, nei versi dell'altra col risultato che chiunque tenti di trovare una spiegazione razionale alla pestilenza non può che scadere in affermazioni paradossali» (*ibidem*); Castellana invece

¹⁷¹ Cfr. 2. 1. 4.

¹⁷² Ecco il testo di *Dialogo*: «“Se l'uomo è nella storia non è niente. / La storia è un *marché aux puces*, non un sistema”. / “Provvidenza e sistema sono un tutt'uno / e il Provvidente è l'uomo”. / “Dunque è provvidenziale / anche la pestilenza”. / “La peste è il negativo del positivo, / è l'uomo che trasuda il suo contrario”. / “Sempre avvolto però nel suo sudario”. / “Il sistema ternario / scerne il male e lo espelle, / mentre il binario se lo porta dietro”. / “Ma il ternario lo mette sottovetro / e se vince lo adora” / “Vade retro, / Satana!”».

¹⁷³ «Per il contenuto, si legga la prosa *Discorrendo della fine del mondo* e in particolare questi passi: “Penso che il carattere della nostra epoca, fondamentalmente, non sia come ha detto Nietzsche, di avere ucciso Dio, ma di averlo sostituito con altri ingredienti. [...] Prendiamo la ragione, per esempio. Ha distrutto la vecchia teologia. Benissimo. Ma ne ha ereditato l'ambizione, le forme. La forma dialettica, hegeliana, con la tesi, l'antitesi e la sintesi, non so perché mi ricorda il principio trinitario. Trovo che è una formula molto pericolosa, a parte la sua dubbia fondatezza logica. Chi la adotta è come se pretendesse di produrre sì il male ma di espellerlo col superamento. Tesi, il bene, antitesi, il male, sintesi... e si è a posto. [...] Per i manichei, intendo dire chi crede nel bene e nel male come due fatti distinti e inconciliabili, il male sussiste sempre, te lo porti attaccato come la pelle... Molti anni fa scrissi una poesia a questo proposito, che ho pubblicato giusto l'altro giorno” [...]. La lirica in questione è appunto *Dialogo*, pubblicata sul *Corriere della Sera* del 30 novembre 1968: in base alla testimonianza sopra riportata, la datazione [...] (30 novembre 1968) deve essere anticipata di “molti anni”» (Montale ed. Castellana, 114).

per il contenuto invita a rifarsi appunto, a *Discorrendo della fine del mondo*, in effetti forse più pertinente.

Sicuro e puntuale invece il caso della ripresa di *L'uomo nel microsolco* (251-55) in *L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe...* L'articolo è del 9 ottobre '62; la poesia del '66¹⁷⁴: dunque ancora una volta quest'ultima è successiva. Ecco i due passi in questione, nei quali si evidenziano in corsivo le concordanze:

Io portai con me, per lunghi anni, un *cornio* 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 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 tavolo 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.

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.

Oltre ai termini che ricorrono nei due testi, svariati elementi sono leggermente modificati, anche solo per ragioni metriche: lo stesso materiale del corno non è più di

¹⁷⁴ L'edizione di Castellana non confronta la poesia con l'articolo, bensì la associa a «certi raccontini

«metallo», ma di «latta». Alcuni nomi comuni diventano propri: l'«albergo» diventa il «Danieli», la «laguna» il «Canalazzo», la «cameriera», che assume una funzione un po' diversa, prende il nome di «Hedia». L'aneddoto è complessivamente lo stesso, ma l'autore si focalizza su punti diversi: nella poesia emerge appunto il ruolo della cameriera che butta l'infilascarpe per salvare «il prestigio» di Montale e Mosca. Nella prosa invece sottolineato in modo più chiaro il significato dell'infilascarpe: il tentativo più o meno consapevole dell'autore di disfarsene, la sostituzione col nuovo corsetto «rosso, di plastica» e in generale la sottolineatura del suo senso simbolico («il magico e muto Olifante arrugginito»).

In generale, nel brano in prosa il significato è molto più esplicito. Il passo citato in effetti è preceduto da alcune frasi che facilitano molto l'interpretazione: «L'uomo d'oggi è come un navigante che debba continuare a buttare a mare una zavorra ormai pericolosa: la 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». L'interpretazione del passo è dunque univoca: quella della poesia invece, se non si conosce questo rapporto intertestuale, può non esserlo.

L'altro elemento che emerge nel passaggio dalla prosa ai versi è il cambiamento della persona dei pronomi (e dunque dei verbi): dalla prima singolare «*Io*», «*mi* vergognavo», «*mi* seguisse», «*A me*», etc, alla prima plurale nella poesia: «sempre con *noi*», «il *nostro*». Sparisce inoltre l'unico elemento che chiaramente può riferirsi al solo Montale: «che mi seguisse *fin dall'infanzia*». Nel passaggio dalla prosa alla poesia dunque la figura di Mosca assume importanza, o, se non altro, il loro agire insieme come coppia. Questo avviene probabilmente in consonanza con gli altri vari luoghi di *Satura* in cui Montale e Mosca agiscono insieme nel contesto di un hotel¹⁷⁵; e soprattutto a seguito della morte di Mosca, avvenuta pochi giorni dopo l'uscita dell'articolo stesso (il 20 ottobre) e del maggior ruolo da lei assunto nella poetica di Montale.

coniugali» della *Farfalla* (56-57); cfr. invece Assante 2018, 58-60.

¹⁷⁵ Per esempio, cfr. il terzo della prima serie di *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; per poi cercare subito / lo sgabuzzino delle telefoniste, / le tue amiche di sempre [...]» (1-6).

Un esempio di intertestualità meno puntuale, più simile al caso delle *personae separatae* di cui sopra, è il riferimento alle divinità in incognito descritte da Hölderlin, che sono citate alla fine di *Lettera da Albenga* in modo pertinente, ma non troppo partecipe, dopo aver descritto il Dio in cui crederebbero i fisici dell'atomo:

Diciamo pure tutto: un simile Dio non dà consolazioni all'anima umana [...]

I Greci avevano risolto il problema in altro modo: inventando gli Dei, divinità *ad hoc* fatte a loro misura. Non diverso il pensiero di Hölderlin che credeva all'esistenza di divinità terrestri, viventi in incognito tra di noi. Ma non è facile incontrarne qualcuna; solo ai poeti è concessa tale possibilità. Ed è questo ancor oggi l'unico modo di avere un'esperienza concreta del divino. Chi voglia saperne di più legga la prefazione che Bernard Groethuysen ha dato, nel 1930, ai *Poèmes de la folie* di Hölderlin nella traduzione di Pierre-Jean Jouve e Pierre Klossowski. Il libro è stato ripubblicato in questi giorni da Gallimard (339).

Le idee espresse in quest'articolo del '63 non si distaccano troppo da quelle che nel '68 (Montale ed. Castellana, 204) saranno alla base della poesia *Divinità in incognito*, contenuta in *Satura*¹⁷⁶. Al di là della declinazione personale che sopraggiunge nella poesia, neanche in quest'ultima si trova un vero e proprio innalzamento, a differenza del caso delle *personae separatae* – dopotutto ci troviamo ai due lati dello spartiacque nella poetica montaliana che fu il passaggio dalla *Bufera* a *Satura* – bensì si riscontrano espressioni come «Dicono / [...] che il creatore non cala col paracadute». L'abbassamento non si trova in questo caso né nel concetto espresso né nel lessico usato (che anzi nell'articolo è più formale); ma invece nell'immediata indicazione bibliografica, completa di casa editrice, data e nomi dei traduttori, e introdotta dall'espressione «chi voglia saperne di più», più adatta a una curiosità da rivista che ai temi fondamentali dell'esistenza.

Almeno un caso simile nel *Quaderno di quattro anni*: un'idea formulata per la prima volta in prosa diventa negli anni successivi oggetto di poesia. Infatti nel '62 Montale

¹⁷⁶ «Io dico / che immortali invisibili / agli altri e forse inconsci / del loro privilegio, / deità in fustagno e tascapane, / sacerdotesse in gabardine e sandali, / pizie assortite nel fumo di un gran falò di pigne, / numinose fantasime non irreali, tangibili, / toccate mai, / io ne ho vedute più volte / ma era troppo tardi se

scrive in *Oggi e domani* «[...] l'uomo si mette a rimorchio di forze diverse da lui [...] e si arrende nel momento stesso in cui celebra la sua libertà. Viene in mente l'episodio di quel tale che ruzzolò a terra dalla piattaforma del tranvai e si rialzò dicendo: "poco male, stavo per scendere"» (191). Il passo è preceduto da un'analisi delle «anti-filosofie, che celebrarono i funerali di ogni possibile metafisica» (*ibidem*). Nel *Quaderno* l'apologo è ripreso precisamente: «Si dirà: sei colui che cadde dal predellino / e disse poco male tanto dovevo scendere» (*L'immane farsa umana*, 7-8). Ma stavolta l'apologo non è preceduto da una trattazione teorica e generale, bensì da affermazioni soggettive: «L'immane farsa umana [...] / non è affar mio. Pertanto / mi sono rifugiato nella zona intermedia / che può chiamarsi inedia accidia o altro» (1-6). E, infatti, lo stesso apologo è volto alla prima persona singolare. Come sopra, anche qui un ragionamento filosofico svolto in prosa diviene esplicitamente personale solo quando è volto in poesia.¹⁷⁷

Un altro esempio sempre nel *Quaderno* è quello di *Siamo alla solitudine di gruppo...*:

Siamo alla solitudine di gruppo¹⁷⁸,
 un fatto nuovo nella storia e certo
 non il migliore a detta
 di qualche Zebedeo che sta da solo.
 Non sarà poi gran male. Ho qui sul tavolo
 un individuo collettivo, un marmo
 di coralli più duro di un macigno.
 Sembra che abbia una forma definitiva,
 resistente al martello. Si avvantaggia
 sul banco degli umani perché non parla.

Lo spunto sembra già presente in *Madrepore umane* (269-71), che così si chiude¹⁷⁹:

tentavo / di smascherarle» (12-24).

¹⁷⁷ Sempre nel *Quaderno*, un caso meno cogente, ma interessante dal punto di vista lessicale, è la descrizione dei gruppi del coro che dei registi di teatro d'opera incompetenti volevano «"smistare" [...]: due tenori a destra, tre a sinistra, quattro nel fondo, due o tre lassù, *appollaiati* su una passerella sospesa in cielo» (*L'imprevedibile all'Opera*, 98): viene da chiedersi se nasca da lì la famosa immagine delle Muse che, appunto, «[...] stanno *appollaiate* / sulla balaustrata» (*Sul lago d'Orta*, 1-2).

¹⁷⁸ Quest'espressione ha un analogo in *Auto da fè* nell'articolo «*Agganciare*» il lettore (276).

¹⁷⁹ Per il ruolo di questo spunto conclusivo nell'insieme dell'articolo, cfr. 2. 2. 2.

Anche se l'avvenire non fosse comunista ma comunitario come sostiene Erich Kahler nel suo libro *La torre e l'abisso* (Bompiani), che illustra egregiamente la graduale scomparsa dell'individuo e il suo inserimento in gruppi o spugne cellulari, un branco di madrepore nel quale ogni individuo vivrebbe conficcato e schedato non secondo la sua anima ma in rapporto alle sue possibilità produttive e alla sua maggiore o minore integrazione allo schema della pianificazione totale.

Stavolta non ci sono nessi lessicali diretti, ma l'immagine è la stessa ed è usata per esprimere concetti molto simili: l'unica differenza è che l'opinione di Kahler è proiettata ancora in qualche modo in una distopia e ha un margine di letteralità, mentre quella espressa nella poesia è una metafora ed è da intendersi al tempo presente. Ancora una volta, una differenza è che nella poesia appare il soggetto: non direttamente, però, stavolta, ma in terza persona. L'autore scrive «qualche Zebedeo che sta da solo»: con reticenza, dato che è chiaro che si sta riferendo a sé stesso.

In conclusione, c'è una certa fluidità fra le parole e le idee della prosa e quelle delle poesie; quasi sempre, la direzione va dalla prosa alla poesia. Non c'è forse da stupirsi: non solo per la famosa affermazione sul semenzaio della prosa, ma per il rapporto quotidiano di Montale con la scrittura giornalistica, che inevitabilmente diviene il luogo di elaborazione dei concetti e del linguaggio che poi troveranno espressione nelle poesie delle ultime raccolte. Ma, come si è visto, spesso il passaggio in poesia porta a un punto di vista più soggettivo; o porta alla luce la visione soggettiva che negli articoli si può intravedere solo a sprazzi.

Osservare questo scambio può darci un punto di osservazione privilegiato sul laboratorio poetico di Montale. Non solo: in qualche caso può essere interessante vedere anche il rapporto fra una prosa e l'altra. Per esempio, nel celebre articolo del 1950 *Due sciacalli al guinzaglio (Il secondo mestiere, 1489-93)*, così l'autore irride i critici che considera troppo attenti ai dati biografici nascosti dietro le sue poesie — in particolare, in questo passo, *Lontano, ero con te quando tuo padre...*:

Le prime indagini si appuntarono su Cumerlotti e Anghébeni, scambiati per due personaggi essenziali all'intelligenza del testo. Anghébeni, Carneade chi era costui? si chiese un recensore che ora fa il medico e

speriamo porti nella nuova professione un migliore occhio clinico. E chi era, chiesero invece altri, «la ragazza di Cumerlotti»? Era lei la proprietaria degli sciacalli? E che c'entrava Modena? Perché Modena e non Parma o Voghera? E l'uomo degli sciacalli? Era un inserviente? Un uomo-pubblicità? E il padre? Com'era morto e dove e perché?

Ho toccato un punto (un punto solo) del problema dell'oscurità o dell'apparente oscurità di certa arte d'oggi: quella che nasce da una estrema concentrazione e da una confidenza forse eccessiva nella materia trattata. Di fronte ad essa la critica si comporta come quel visitatore di una mostra che guardando due quadri, per esempio una natura morta di funghi o un paesaggio con un uomo che passa tenendo l'ombrello aperto, si chiedesse: quanto costano al chilo quei funghi? Sono stati raccolti dal pittore o comprati al mercato? Dove va quell'uomo? Come si chiama? E l'ombrello è di seta vera o di seta gloria? L'oscurità dei classici, non solo quella di Dante e del Petrarca, ma anche quella del Foscolo e persino del Leopardi, è stata in parte diradata dai commenti di intere generazioni di studiosi: e non dubito che quei grandi sarebbero stupefatti delle spiegazioni di certi loro ermeneuti.

L'ultima affermazione sembra essere applicata alla lettera dallo stesso autore, il quale l'anno dopo applica lo stesso metodo – con la stessa ironia – alle poesie di Leopardi. Stavolta il tema dell'articolo (*Quelli che restano*, 80-82) è il trattamento dal punto di vista culturale dei autori morti, rispetto a quelli vivi; ma ancora una volta il tema della difficoltà delle opere riemerge:

L'artista morto lascia invece il suo indovinello e se ne lava le mani. L'indovinello può essere anche *L'infinito* di Giacomo Leopardi, la più chiara poesia del mondo. Mettete la poesia del morto nelle mani dei vivi, e vedrete che cosa ne vien fuori. Lo sguardo del poeta è escluso dalla siepe o dall'orizzonte? E sull'ermo colle c'era solo la siepe o c'erano altri alberi? E il vento che stormisce fra le piante deve intendersi che stormisce fra la siepe o fra gli altri alberi? Queste ed altrettali, sono le gravi questioni che dividono i vivi dai morti. Per fortuna, i morti non se ne accorgono.

Uno dei pochi vantaggi nell'artista vivo è che la sua immortalità resta un'ipotesi indimostrabile. Così, finché vive, nessuno gli chiede: «Dove ha Ella conosciuto Silvia e Nerina? Le ha davvero amate? In modo veramente... conclusivo? In che data? E che cos'è successo poi di quelle brave ragazze?». Domande simili, ripeto, non si fanno ai vivi, e non per discrezione, ma solo perché si ignora chi sarà il futuro cantore di Silvia e di Nerina.

Montale qui forse non nota la contraddizione fra i suoi due articoli: la tesi di fondo di *Quelli che restano* è che non si facciano domande indiscrete agli autori vivi, mentre *Due sciacalli al guinzaglio* è un articolo di risposta a simili domande indiscrete fatte a lui,

poeta ancora vivo. Ma al di là di quest'incongruenza, la struttura è davvero molto simile. In entrambi i casi la serie di interrogative dirette è doppia ed è separata da qualche riga di considerazioni teoriche; la prima serie è presentata in ambedue come elenco di reali dubbi dei critici, la seconda come ipotesi non realizzata (nel primo caso perché considerata paradossale una volta applicata alle arti figurative, nel secondo perché da farsi mentre l'autore è ancora vivo). Di conseguenza, la seconda serie è più dissonante; tende a infrangere dei tabù – nel primo caso facendo anche una domanda esplicita a carattere economico e nel secondo a carattere sessuale, due temi che di solito non sono oggetto di domanda diretta in un contesto del genere – e serve a mostrare i paradossi della prima. In entrambi i casi si tratta, naturalmente, di domande volutamente sempre più velleitarie; spesso iniziano con la congiunzione «E», che sottolinea l'insistenza dell'interrogante.

In questo caso, dunque, è come se – più o meno consapevolmente – fosse emerso uno stesso movimento del pensiero in due diverse prose, che si è concretizzato in modo anche formalmente molto simile.

Bibliografia

Assante 2018 = M. S. A., «Sul filo della corrente». *Auto da fé* di Eugenio Montale, Avellino, Edizioni Sinestesie

Avalle 1970-72 = D. S. A., «Gli orecchini» di Montale, in *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, pp. 9-90

Barile 1998 = L. B., *Montale Londra e la Luna*, Firenze, Le Lettere

Battaglia 1961-2022 = S. B., *Il grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET

Bellomo 2022 = L. B., *Modi e forme della comunicazione obliqua nelle lettere di Montale*, in *Bellomo-Morbiato 2022*, pp. 107-126

– 2020a = L. B., *I forestierismi nella Farfalla di Dinard*, in *Studi di filologia offerti dagli allievi a Carlo Ciociola*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 41-60

– 2020b = L. B., *Primi appunti sulle lettere di Montale: gli esordi (e qualche congedo)*, in *Studi novecenteschi XLVII*, n. 100, Pisa, Fabrizio Serra Editore, pp. 303-25

Bellomo-Morbiato 2022 = L. B. e G. M., *La prosa di Eugenio Montale. Generi, forme, contesti*, Padova, Padova University Press

Berardinelli 2002 = A. B., *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio

Booth 1974 = W. C. B., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, Chicago University Press

Bozzola 2005 = S. B., *Le enumerazioni di Montale*, *Estudis Romànics XXVII*, pp. 175-98

– 1996 = S. B., *La retorica dell'eccesso. Il Tribunale della critica di Francesco Fulvio Frugoni*, Padova, Antenore

Carpi 1978 = U. C., *Il poeta e la politica. Belli, Leopardi, Montale*, Napoli, Liguori

Castellano 2019 = F. C., *Interviste a Eugenio Montale*, Firenze, Società Editrice Fiorentina

Contorbia 2008 = F. C., *Longhi, Montale e l'“albergo di lusso”*, in *Modernità letteraria*, Pisa, Fabrizio Serra, pp. 121-29

Cortellessa 2008 = A. C., *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere

Dardano 1981 = M. D., *Il giornalese. Vent'anni di cambiamenti nel linguaggio dei*

giornali, in Remeny-Tobagi 1981, pp. 167-179

Garmendia 2018 = J. G., *Irony*, Cambridge, Cambridge University Press

Grice 1989 = P. G., *Logic and Conversation*, in *Studies in the Way of Words*, Cambridge-Londra, Harvard University Press, pp. 22-40

Janner 2007 = V. J., *La tempesta di Emily Dickinson nella traduzione di Montale*, in *Rassegna europea di letteratura italiana*, 29/30, 1/2, Pisa, Franco Cesati, pp. 169-84

Lakoff-Johnson 1980 = G. L. e M. J., *Metaphors we live by*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press

Lausberg 1969 = H. L., *Elementi di retorica*, traduzione di Ritter, Bologna, Il Mulino

Lonardi 1980 = G. L., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli

Magro 2005 = F. M., «Un ritmo per l'esistenza e per il verso». *Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*, Padova, Esedra

Mengaldo 2017 = P. V. M., *Dagli Ossi di seppia alle Occasioni di Montale*, in *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, pp. 197-210

– 2003a = P. V. M., *Un libro importante su Montale*, in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, pp. 167-89

– 2003b = P. V. M., *La Lettera a Malvolio*, in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, pp. 243-70

– 2003c = P. V. M., *Montale critico musicale*, in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, pp. 209-42

– 1991 = P. V. M., *Titoli poetici novecenteschi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 3-26

– 1989 = P. V. M., *Quaderno montaliano*, Padova, Liviana Editrice

Mizzau 1984 = M. M., *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli

Morgana 1994 = S. M., *L'influsso francese*, in *Serianni-Trifone 1994*, pp. 671-719

Musumeci 1978 = A. M., *Il Bestiario Montaliano*, in *Italica* 55, n. 4, pp. 393-401

Natale 2022 = M. N., *Sul linguaggio figurato del Montale critico*, in *Bellomo-Morbiato 2022*, pp. 65-81

Perelman-Olbrecthts-Tyteca 1966 = C. P. e L. O.-T., *Trattato dell'argomentazione*. La

nuova retorica, traduzione di Schick, Mayer, Barassi, Torino, Einaudi

Petrucci 2011 = G. P., Eusebio a Irma: “occasioni” biografiche e “occasioni” poetiche, in «Allegoria», n. 64, pp. 153-75

Pozzi 1974 = G. P., La rosa in mano al professore, Friburgo, Edizioni Universitarie

– 1984 = G. P., Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose, Bologna, Il Mulino

Prandi 2021 = M. P., Le metafore tra le figure: una mappa ragionata, Novara, De Agostini Scuola

Remeny-Tobagi 1981 = C. R. e W. T., Il giornale e il non lettore, Atti del convegno del 15-17 giugno 1979, Firenze, Sansoni

Rossi 2007 = C. L. R., Montale e l’orrido repertorio operistico, Bergamo, Bergamo University Press

Saletti 1989 = C. S., Tra prosa e poesia: connessioni lessicali e tematiche, in Mengaldo 1989, pp. 217-35

Sboarina 1989 = F. S., Sulla sintassi di «Farfalla di Dinard», in Mengaldo 1989, pp. 191-215

Scaffai 2021 = N. S., La vita in prosa, in Montale (ed. Scaffai), pp. V-XLII

Segre 1969 = C. S., Invito alla *Farfalla di Dinard*, in I segni e la critica, Torino, Einaudi, pp. 291-307

Serianni-Trifone 1994 = L. S. e P. T., Storia della lingua italiana. Volume terzo: Le altre lingue, Torino, Einaudi

Sloane 2001 = T. O. S., Encyclopedia of Rhetoric, Oxford, Oxford University Press

Spitzer 1945 = L. S., La enumeración caótica en la poesía moderna, Buenos Aires, Coni

Tomasin 1996 = L. T., Forestierismi e dialettalismi nella poesia di Montale, in Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie IV, vol. 1, n. 2, pp. 763-96

Vergani 1976 = G. V., «Playboy» intervista Eugenio Montale, in Castellano 2019

Zampa 1995 = G. Z., Premessa, in Montale (ed. Zampa), v-XVIII

Zinato 2010 = E. Z., Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri

giorni, Roma, Carocci

Edizioni di riferimento

d'Annunzio ed. Gibellini = G. d'A., Alcyone, Milano, Mondadori, 1988

Contini-Montale ed. Isella = G. C. e E. M., Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini, Milano, Adelphi, 1997

Montale (ed. Campeggiani-Scaffai) = E. M., La bufera e altro, Milano, Mondadori, 2019

– (ed. Castellana) = E. M., Satura, Milano, Mondadori, 2009

– (ed. Cataldi-d'Amely) = P. C. e F. d'A., Ossi di seppia, Milano, Mondadori, 2003

– (ed. Bettarini-Manghetti-Zabagli) = E. M., Lettere a Clizia, Milano, Mondadori, 2006

– (ed. De Rogatis) = E. M., Le occasioni, Milano, Mondadori, 2011

– (ed. Gezzi) = E. M., Diario del '71 e del '72, Milano, Mondadori, 2020

– (ed. Scaffai) = E. M., Farfalla di Dinard, a c. di N. S., Milano, Mondadori, 2021

– (ed. Spadolini) = E. M. I miei scritti sul «Mondo». Da Bonsanti a Pannunzio, a c. di G. S., Firenze, Le Monnier, 1981

– (ed. Zampa) = E. M., Auto da fé, a c. di G. Z., Milano, Mondadori, 2016

– (ed. Zampa, *Sulla poesia*) = E. M., Sulla poesia, a c. di G. Z., Milano, Mondadori, 1976

– (ed. Zampa, *Il secondo mestiere vol. 1*) = E. M. Il secondo mestiere, Vol. 1: Prose (1920-1979), Milano, Mondadori, 1996

– (ed. Zampa, *Il secondo mestiere vol. 2*) = E. M. Il secondo mestiere, Vol. 2: Arte, musica, società, Milano, Mondadori, 1996

– 2017 = E. M., Fuori di casa, Milano, Mondadori

– 1977 = E. M., Quaderno di Quattro anni, Milano, Mondadori

Saba (ed. Perrella) = U. S., Scorciatoie e raccontini, Torino, Einaudi, 2011

Ringraziamenti

Vorrei innanzitutto ringraziare il mio relatore, il prof. Sergio Bozzola, per tutto quello che mi ha insegnato in questo anno e mezzo; per tutto l'aiuto, i consigli e la fiducia, ma soprattutto per l'esempio. Vorrei ringraziare inoltre il prof. Enrico Roggia, che mi ha guidata nei mesi a Ginevra e dopo, andando ben oltre i doveri che aveva sulla carta.

Ringrazio i miei genitori, innanzitutto per la loro infinita pazienza, e poi per il loro sostegno, l'ascolto, le infinite e-mail dei periodi in cui ho cancellato whatsapp, le cene del 24 dicembre, i consigli, il lockdown insieme, la comprensione, i traslochi, le serate passate a guardare l'Eredità, le vitamine, Canicattì, Varese, Porto Valtravaglia e Brezzo di Bedero, le telefonate, le attese in aeroporto, le buone giornate; e per tutto quello che mi hanno mostrato negli ultimi due anni, la loro capacità di adattarsi, di ricominciare e immaginare tutto diversamente. Soprattutto, grazie di averci creduto. Grazie anche al resto della mia famiglia, per tutto.

Infine ringrazio gli amici, che conoscono la difficoltà maledetta che ho a fare questo genere di cose; non li cito per nome perché sanno benissimo chi sono. Gli amici dell'adolescenza, perché ormai né io né loro sapremmo più dire quanto di quello che siamo oggi l'abbiamo trovato insieme per strada. Gli amici di Padova, le persone più simili a me che conosca: perché insieme abbiamo dovuto fare la faticaccia di diventare grandi. E infine gli amici di Ginevra, pure quelli il cui profondo sonno oggi i porcospini potrebbero unire alla mia veglia. Ragazzi, grazie.