La prosa di Eugenio Montale

Generi, forme, contesti

a cura di Leonardo Bellomo e Giacomo Morbiato

PADOVA UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

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

Prima edizione 2022 Padova University Press

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

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

Progetto grafico e impaginazione: Padova University Press

ISBN 978-88-6938-280-2

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

La prosa di Eugenio Montale

Generi, forme, contesti

a cura di Leonardo Bellomo e Giacomo Morbiato

PADOVA UP

Indice

Premessa 7

Tavola delle abbreviazioni 11

Poesia e prosa come categorie della critica montaliana (Montale, Gargiulo, Contini) 13
Giacomo Morbiato

Prose e "prosa" nella Bufera e altro 33
Ida Campeggiani

Le prose di Montale nell'officina del «Corriere». Questioni aperte, problemi di metodo, proposte di lavoro 51
Paolo Senna

Sul linguaggio figurato del Montale critico 65
Massimo Natale

Montale critico di critici 83
Chiara Fenoglio

Saggio di commento a Farfalla di Dinard *di Montale:* Gli occhi limpidi 99
Niccolò Scaffai

"Astuzie del pudore". Modi e forme della comunicazione obliqua nelle lettere di Montale 107
Leonardo Bellomo

Montale tra interviste, inchieste, confessioni, autocommenti 127
Francesca Castellano

Indice dei nomi 147

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

Giacomo Morbiato

Fondazione Ezio Franceschini

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[6] Cfr. Fenoglio 2019.

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

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

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

[8] Cfr. Lonardi 1980, 33-72.

[9] Cfr. Mazzoni 2002, 53.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[20] Cfr. Motolese 2007.

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

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

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

[24] Blasucci 1998 [2002], 220.

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

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

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

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

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

[26] Gargiulo 1958, 637.

[27] Ivi, 638.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[33] Contini 1940 [1974], 54.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[37] Contini 1940 [1974], 49-50.

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

[39] Contini 1940 [1974], 52.

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

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

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

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

[40] *Ibid.*
[41] Ivi, 53-54.

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

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

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

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

[42] Ivi, 56-57.
[43] Su cui cfr. Cardilli 2013.
[44] Contini 1938 [1974], 22.
[45] Ivi, 19.
[46] Ivi, 33.
[47] Ivi, 34.
[48] Ivi, 21.
[49] *Ibid.*
[50] *Ibid.* Solmi, nella sua recensione, fa riferimento al saggio continiano rimproverandogli «una specie di eccesso di dimostrazione» e più nello specifico contrapponendo all'ancora troppo rigida

L'impermeabilità conoscitiva del mondo, invece, che così larga parte ha nel discorso di *Ossi di seppia*, è definita da Contini «propedeutica alla poesia»,[51] anticipando la montaliana «spinta o preparazione alla poesia». La concrezione linguistica di tale atteggiamento è ritrovata da Contini negli elenchi, nella riproduzione spaziale, interpretati come «dichiarata prova di sfiducia nella natura; un archivio, non un'evocazione… Lo spettacolo rimane trascendente rispetto al testardo contemplatore».[52] Il suo rovescio speculare è da ritrovare nell'altra modalità espressiva non-poetica o prosastica degli *Ossi*, ovvero il «primitivo gusto gnomico»[53] di Montale, la sua «esperienza d'assertore gnomico».[54] Il passaggio dagli *Ossi* alle *Occasioni* fa perno per Contini sulla contrazione della non-poesia, della quale è fondamento la possibilità di ritrovare un «fantasma privilegiato come assoluta presenza dell'ignoto».[55] Non più dunque, la forzosa mimesi del reale naturale e l'asserzione gnomica ma in loro vece, mediata dalla presenza femminile, un'immagine tipica, essenzialmente non irrelata: sia pure poi di difficile o disperata interpretazione, nel cui alone poetico è involto per Contini il possibile significato.[56] Analizzando alcuni testi lunghi delle *Occasioni* come *La casa dei doganieri* e *Sotto la pioggia*, Contini riesce poi a identificare i concreti strumenti attraverso i quali è possibile una conversione della prosa psicologica nella poesia, dello stato d'animo atonico nella rivelazione possibile, mancata, persa, ma indubbiamente esperita come tale. Sono proprio i valori di suono che Gargiulo riteneva deboli e quasi assenti nelle *Occasioni* — in quanto vincolati per un verso alla loro funzione evocativa e per l'altro alla mancata associazione con un movente sentimentale — a consentire tale passaggio; nello specifico, un certo uso della metrica[57] e il ricorso a formule teatrali e canzonettistiche (come quelle di *Keepsake* e, appunto, di *Sotto la pioggia*), entrambi capaci per Montale di svolgere una funzione rituale facendo scattare il ricordo e il senso emblemati-

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

[51] Contini 1938 [1974], 23.

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

[53] Contini 1938 [1974], 36.

[54] Ivi, 41.

[55] Ivi, 33.

[56] Cfr. ivi, 36.

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

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

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

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

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

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

[59] Ivi, 39-40.

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

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

Riferimenti bibliografici

Blasucci [1998] 2002 = L.B., *Appunti per un commento montaliano*, in Id., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, pp. 203-227.

Bozzola 2006 = S.B., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci.

Campeggiani-Scaffai 2019 = E. Montale, *La bufera e altro*, edizione commentata a cura di I.C. e N.S., Milano, Mondadori.

Cardilli 2013 = L.C., *Da Contini a Montale e "ritorno": complicità critiche e problemi metodologici nel saggio sulle Occasioni*, in A. M. Morace, A. Giannanti (a cura di), *La letteratura della letteratura. Atti del XV Convegno Internazionale della MOD 12-15 giugno 2013*, Pisa, Ets, 2017, 2 voll., t. II, pp. 293-304.

Contini 1938 [1974] = G.C., *Dagli* Ossi *alle* Occasioni, in Contini 1974, pp. 17-45.

Contini 1940 [1974] = G.C., *Di Gargiulo su Montale*, in Contini 1974, pp. 46-78.

Contini 1974 = G.C., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi.

Croce 1918 = B.C., *Il carattere di totalità dell'espressione artistica*, in Id., *Nuovi saggi di estetica* [1920], edizione critica a cura di M. Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 111-136.

Crocco 2021 = C.C., *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci.

de Rogatis 2002 = T.d.R., *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Fenoglio 2019 = C.F., *Montale critico letterario*, in Marini-Scaffai 2019, pp. 249-265.

Gargiulo 1952 = A.G., *Scritti di estetica*, a cura di M. Castiglioni, Firenze, Le Monnier.

Gargiulo 1958 = A.G., *Letteratura italiana del Novecento. Nuova edizione ampliata*, Firenze, Le Monnier.

Gigliucci 2007 = R.G., *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti.

Lonardi 1980 = G.L., *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli.

Marini-Scaffai 2019 = P.M, N.S. (a cura di), *Montale*, Roma, Carocci.

Mazzoni 2002 = G.M., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos.

Mazzoni 2005 = G.M., *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.

Mengaldo 2019 = P.V.M., *La poesia di Eugenio Montale*, a cura di S. Bozzola, Padova, Padova University Press.

Montale-Solmi 2021 = E.M., S.S., *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980*, a cura di F. D'Alessandro, appendice a cura di L. Rossi, Macerata, Quodlibet.

Motolese 2007 = M.M., *Per le Occasioni: una lettera inedita di Eugenio Montale ad Alfredo Gargiulo*, «Bollettino di italianistica», IV, 2, pp. 183-192.

Pacini 1982 = C.P., *Esteticità e formalismo. L'analisi letteraria di Alfredo Gargiulo*, Pisa, Giardini.

Proietti 1999 = D.P., *Gargiulo, Alfredo*, «Dizionario Biografico degli Italiani», LII, https://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-gargiulo_(Dizionario-Biografico)/, consultato il 30.07.2021.

Scaffai 2015 = N.S, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni,* Roma, Carocci.

Solmi 1940 [1992] = S.S., *«Le occasioni» di Montale*, in Id., *Opere, III: La letteratura italiana contemporanea, 1: Scrittori negli anni, note e recensioni, ritratti di autori contemporanei, due interviste*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, pp. 251-263.