Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 11 (1987)

Artikel: Occasioni musicali nella poesia del primo montale

Autor: Martini, Alessandro

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-257713

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

OCCASIONI MUSICALI NELLA POESIA DEL PRIMO MONTALE

> *Riconosci alla musica, in senso tecnico, importanza per la tua poesia?*
>
> Probabilmente sì. Credo che la mia poesia sia stata la più «musicale» del mio tempo (e di anche prima). Molto più di Pascoli e di Gabriele. Non pretendo con questo di aver fatto di più e di meglio. La musica è stata aggiunta, a D'Annunzio, da Debussy (*SP* 603)[1].

Così rispondeva Montale a Giorgio Zampa nel 1975, con giusta fermezza nella rivendicazione di un incontestabile primato nella tradizione del Novecento e con estrema cautela nell'affrontare rapporti tanto facili da supporre quanto sfuggenti all'analisi, come quelli fra poesia e musica. Non mi pare che la critica abbia dato un adeguato rilievo all'importanza della questione, per cui oso incrementare di qualche pagina la già sovrabbondante bibliografia montaliana con qualche nota iniziale su dati molto concreti quali i riferimenti alla musica vera e propria che costellano l'opera in versi del poeta.

Essi implicano, in un primo sommario e rozzo catalogo, realtà musicali numerose e disparate: strumenti musicali, formazioni in cui questi si dispongono, forme e scrittura musicali, citazioni di poesia per musica e addirittura di frasi musicali, personaggi del teatro musicale, rumori e silenzi. Per gli strumenti: non solo i soliti romantici violini, flauti, corni e pianoforti, ma anche più rare celeste e vibrafoni, lungo un arco che va sintomaticamente dallo struggente canto del corno inglese che quasi apre gli *Ossi* all'oboe che stonicchia in versi del 1979 (*OV* 661). Per le formazioni: mai viene ricordata la grande orchestra sinfonica, ma più piccoli assiemi che vanno dal trio di moderni menestrelli da strada (*OV* 14) al «quartetto di cannucce» («la sola musica che sopporto») diretto da una Musa che

indossa i panni dello spaventacchio nel *Diario del '71* (*OV* 429). Per le forme: non ci troviamo mai di fronte a generici suoni e canti (ovvie metafore di una poesia che aspira dannunzianamente a un sovratono musicale) ma a generi ben individuati: per esempio un ben preciso lied di Beethoven, cantato e pesticciato dal piccolo Eugenio a quattro mani («forse a quattro piedi») con un barnabita in odore d'eresia, ricordato nel *Diario del '72* (*OV* 464); oppure si tratta di un'operistica *cabaletta* del 1975 (*OV* 565), memore forse di quella coeva di Giorgio Caproni, l'altro grande genovese che cala spesso la sua teologia negativa in arguti versicoli arieggianti la poesia per musica. Una certa preziosità si avverte anche nell'impiego di altra terminologia tecnica: dall'intervallo di terza maggiore emesso da un cucco nella *Bufera* (*OV* 230) alla sigla *ppp* che sta fra gli ultimi versi a segnare «una fine dolcissima» quanto ironica (*OV* 570). Abbondanti devono essere le citazioni di poesia operistica ed operettistica, del grande ma anche del più modesto repertorio, a giudicare dalle meno occulte, verdiane (*OV* 287, 471). È questo un territorio tutto da esplorare, tenendo conto anche delle esplicite dichiarazioni del poeta in *Satura*:

> *...Lei che amava solo*
> *Gesualdo Bach e Mozart e io l'orrido*
> *repertorio operistico con qualche preferenza*
> *per il peggiore* (*OV* 391).

Ma altrettanto contano le vere e proprie frasi musicali, ben più difficilmente citabili perché sprovviste di semanticità, petites phrases proprio in senso proustiano, dall'iniziale Debussy di *Minstrels* trasposto in poesia, ai mozartiani «angui d'inferno» nelle *Occasioni* (*OV* 178). Le più felici e proustiane intermittences du cœur sono per altro mediate da un più modesto Massenet (*OV* 490 e 684) e da un ancor più modesto Léo Delibes, nello straordinario mottetto *Infuria sale o grandine,* in cui l'assente è resa presente non tanto da un rintocco debussiano, quanto dalla riproposta poetica del «trillo d'aria» di «Lakmé nell'Aria delle Campanelle» (*OV* 146), come ben sottolineato da Dante Isella nel suo esemplare commento[2]. Non trascurabili sono inoltre i personaggi che hanno un'esistenza

solo musicale come Carmen (*OV* 427) e tanti altri meno celebri, come quelli d'operetta fittamente elencati come occasioni mancate in *Keepsake* (*OV* 114). E ci sono infine i rumori, estremamente insistenti sin dalla prima poesia degli *Ossi*: le «gazzarre degli uccelli», il «susurro dei rami» de *I limoni*; e sempre nei *Limoni* ci sono i silenzi, su cui torneremo: rumori e silenzi che quando appaiono in relazione al suono (come appunto nei *Limoni*) hanno un indubbio valore musicale nell'estetica romantica e moderna.

Sul piano biografico ogni profilo del poeta ricorda come a diciannove anni studiasse canto con il baritono Ernesto Sivori, realizzando un sogno eminentemente wagneriano e simbolista, come dichiara l'*Intervista immaginaria* del 1946: «L'esperienza, più che l'intuizione, della fondamentale unità delle varie arti dev'essere entrata in me anche da quella porta» (*SP* 562). È dunque con un notevole bagaglio tecnico che negli anni Cinquanta e Sessanta Montale esercitò la professione di critico musicale per il «Corriere d'Informazione», con i risultati che oggi si possono apprezzare nella raccolta postuma *Prime alla Scala*[3]. È un titolo un po' riduttivo, poiché sono pagine che vanno spesso al di là dell'occasionale esercizio giornalistico e mondano della prima, e poiché, oltre l'interesse prioritario per l'opera, vi si scoprono reazioni vivissime anche alla musica strumentale, non esclusa quella contemporanea. Anzi forse Montale è più attento ai timbri strumentali e ai ritmi che alla melodia e al bel canto, non diversamente da quel che succede nella sua poesia.

Il vario e vasto materiale tematico offerto dalla musica alla poesia ha dunque, prima ancora di un'eventuale valenza metaforica o simbolica, un preciso senso tecnico e cronachistico. È un materiale di cui l'ultimo Montale sottolinea la casualità, l'appartenenza a un privatissimo gusto, volutamente dimesso. Resta che nel primo Montale e nel Montale maggiore, quello dei primi tre libri, quei materiali assumono il ruolo centrale di vere e proprie occasioni, nel preciso significato che questo termine ha nella sua poesia: fantasmi che salvano, ritorni di atti scancellati, maglie rotte nella rete che ci stringe.

1. *L'attraversamento di Wagner*

Rievocando proprio la genesi del suo primo libro nell'*Intervista immaginaria* Montale ci dice di aver ubbidito «a un bisogno di espressione musicale», e prosegue: «All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza» (*SP* 565). Sono due chiare citazioni dell'*Art poétique* di Verlaine: «de la musique avant toute chose»; «prends l'éloquence et tords-lui son cou»: quest'ultima presa sin troppo sul serio dai critici montaliani. Non così la prima che riguarda la musica e che attraverso Verlaine (un poeta colossale per il giovane Montale[4]) rinvia così nettamente al clima simbolista francese a cavallo del secolo, al di sopra delle teste dei vociani e dei futuristi che, aggiunge subito Montale nell'intervista, quelle esperienze avevano sì apprese, ma spesso fraintese. Nel primo Montale non troviamo dunque rumori futuristi e organetti crepuscolari, e neppure il ritorno all'antica musica italiana che proprio allora andava proponendo D'Annunzio, ma credo di poter dire che siamo immessi nel cuore della più alta tradizione musicale del tempo: non uno Stravinskij probabilmente ancora ignorato o uno Schönberg che sarà poi coerentemente rifiutato, ma la premessa di quei due fenomeni: la più radicale rivoluzione ed evoluzione che va da Wagner a Debussy.

Debussy, che rappresentò per il poeta la scoperta della nuova musica (*SP* 563), è poeticamente rifatto, come dice il sottotitolo, proprio in quei *Minstrels* già presenti nella prima edizione degli *Ossi* e poi tolti dalle successive come «cosetta» velleitaria, ma restaurata per volontà del poeta nella recente edizione critica di Contini e Bettarini (*OV* 14, 861 e 866-7). Wagner invece è nominalmente assente dall'opera in versi di Montale, ma cercherò di dimostrare come sia sottilmente presente in *Corno inglese*, che nel testo definitivo precede di poco *Minstrels*, quasi a confermare un'indicazione di percorso fondamentale non solo per il poeta. È noto il suo perentorio giudizio su Gozzano, del 1951:

> egli fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse (com'era necessario e come probabilmente lo fu anche dopo di lui) ad *attraversare D'Annunzio* per approdare a un territorio suo, così come, su scala maggiore, Baudelaire aveva attraversato Hugo per gettare le basi di una nuova poesia (*SP* 62).

È chiaro: Montale parla qui più di se stesso che di Gozzano, e come egli stesso abbia attraversato D'Annunzio ci è stato ampiamente mostrato da un memorabile intervento di Mengaldo[5]. Qui si vuole piuttosto sottolineare che in quel medesimo intervento su Gozzano precedono altre simili parole, pure ricordate da Mengaldo, ma che non pretendevano in quella sede un'analoga illustrazione critica:

> Ridusse D'Annunzio come Debussy aveva ridotto Wagner, ma senza mai giungere a risultati che possano dirsi debussiani (*SP* 57).

La riserva insinua altrettanto chiaramente che il Debussy della situazione fu appunto Montale, attraversando Wagner, non senza dimenticare quanto in Italia la figura di D'Annunzio fosse indissolubile da quelle di Wagner, di cui fu il maggiore corifeo e dei cui intenti musicali tentò una prima gonfia trasposizione letteraria. Senza dimenticare inoltre che il *Martyre de saint Sébastien* di D'Annunzio era stato musicato da Debussy nel non lontano 1911, e che le tragedie dell'imaginifico erano messe in musica dai compositori italiani più aperti alla nuova musica europea, come Pizzetti e Malipiero, negli anni in cui nascono appunto gli *Ossi* montaliani: il mostro sacro da attraversare e ridurre, D'Annunzio, era anche sul piano del nuovo gusto musicale e della sua divulgazione una personalità ben viva e operante.

La grande novità del linguaggio musicale wagneriano, decisiva per le sorti della musica del Novecento, sia per l'impressionismo di Debussy che per l'espressionismo di Schönberg, consiste anzitutto nell'uso del cromatismo, uso che si fa dominante e sistematico (lo riconosce lo stesso Montale in *SP* 157) nell'opera sua più ricca di fermenti moderni (quella che per altro più scosse D'Annunzio): il *Tristano e Isotta*. Qui più che altrove sono continuamente forzati i limiti della tonalità classica, attraverso la profusione dei mezzi toni e l'eliminazione delle cadenze. L'orecchio educato alla musica tradizionale ritrova difficilmente i suoi punti di riferimento: la stabilità tonale appunto e le modulazioni che segnalano i passaggi da una tonalità all'altra. Non si tratta ancora di suoni in libertà, come nella musica dodecafonica, ma di suoni che tendono a sottrarsi al loro centro di attrazione, all'ordine gerarchico in cui

solitamente si succedevano: se non suoni, frasi in libertà e soprattutto liberamente accostate, che trascorrono l'una nell'altra senza le consuete connessioni, nell'intento di ottenere un flusso musicale ininterrotto.

Beninteso il linguaggio poetico non conosce tonalità e mezzitoni che le definiscono e ne permettano la differenziazione. Ma siccome il cromatismo incide proprio sulla sintassi musicale, è possibile ravvisare in certe audacie sintattiche e ritmiche del testo poetico un'analogia con la rivoluzione wagneriana, soprattutto quando il poeta abbia prestato un'estrema attenzione a queste analogie. Si rilegga questa ouverture montaliana alla lettura degli *Strumenti umani* di Sereni (1965):

> Per lunghi secoli tributaria della poesia, la musica prende la sua rivincita nel secondo Ottocento. In Francia, tra i primi fondatori della «Rivista Wagneriana» appaiono alcuni poeti simbolisti. A parte coloro che adottano il verso libero, gli altri, i migliori, tendono a immettere nelle forme tradizionali la lezione del cromatismo musicale. Nelle loro poesie le forme architettoniche restano generalmente «chiuse» ma nell'interno di quegli argini i contenuti si polverizzano (Mallarmé) o si fanno ambigui (Valéry, considerato da qualche critico un poeta bergsoniano). Tuttavia resta ancora possibile versare vino nuovo nei vecchi otri (Yeats). Più tardi appariranno poeti che invidiano le conquiste tecniche della nuova musica. Abolita la dominante, escluso il tematismo (che privilegia certe note a vantaggio d'altre), ammesso il principio che in ogni composizione ogni nota sia sempre un principio e una fine e che il centro debba essere in ogni luogo e in nessuno, i musicisti danno lezione ai poeti; e questi accettano la lezione (*SP* 328-9).

2. *Un «Corno inglese» wagneriano*

Leggiamo ora *Corno inglese* con orecchio attento a queste indicazioni, in particolare alla sintassi e alla metrica, cioè agli elementi che meglio credo permettono un'interpretazione cromatica della poesia.

Il vento che stasera suona attento
– ricorda un forte scotere di lame –
gli strumenti dei fitti alberi e spazza
l'orizzonte di rame
5 *dove strisce di luce si protendono*
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)

10 *e il mare che scaglia a scaglia,*
livido, muta colore,
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
15 *nell'ora che lenta s'annera*
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore.

L'indubbio fascino del testo sta anzitutto nell'essere costituito di un solo periodo ottativo: un unico vocativo sospeso lungo l'arco estremamente teso di 18 versi. Certo la sintassi è sempre complessa in Montale, ma qui lo è in modo eccezionale, tanto da arrischiare l'oscurità[6]. La coordinazione di *orizzonte* 4 e *mare* 10 è interrotta da ben cinque versi, occupati dalla descrizione del cielo e dai vocativi alle nuvole, ai reami, agli Eldoradi, per quanto evidenziata dal fortissimo legame fonico dell'anagramma fra *rame* 4 e *mare* 10. C'è per altro una variante d'autore assai tarda, del '78, non accolta a testo nell'edizione critica, che conferma la volontà di creare un blocco unico, una assoluta compattezza sintattica, interrotta solo dalla parentesi metafisica, poiché è variante che elimina anche quello che Montale definisce l'«insopportabile» inciso del secondo verso:

Il vento che stasera ha suonato
con un suo forte scuotere di lame
gli strumenti degli alberi e ha sconvolto
uno sfondo di rame (*OV* 865).

Oltre la continuità sintattica si noterà la prosaicità del rifacimento, e, ciò che più importa ai fini della mia proposta, l'artificiosa teatralità di quello *sfondo* per rapporto al primitivo *orizzonte.* Ora, parlando della prima scaligera dei *Maestri cantori* di Wagner nel '62, Montale ha affermato:

> nel passo lento del discorso [...] si trova ancora intatto il carattere della musica wagneriana, quel procedere per accumulazioni che è il segreto, imitato ma in realtà inimitabile, del suo stile (*PS* 369).

È un procedere per accumulazioni che definisce bene sia il cromatismo del compositore, sia la particolare sintassi di questo solenne adagio che è *Corno inglese.*

La sintassi credo permetta di segmentare il testo non in tre parti, come solitamente fanno i suoi lettori, ma in quattro, che dai loro temi dominanti denominerò: 1. del vento che suona lo strumento della natura (vv. 1–4); 2. del cielo che rimbomba (vv. 5–9); 3. del mare cangiante in tempesta (vv. 10–13) e di nuovo 4. del vento che non può suonare lo scordato strumento uomo 14–18, con chiara ripresa antitetica del primo tema, evidenziato dalla riesposizione di ben quattro parole: *vento, suonare, stasera, strumento*. È spazialmente un alternarsi di quattro blocchi di 4 – 5 – 4 – 5 versi di varia lunghezza: presi a due a due nove versi per parte.

Evidente sul piano semantico il disaccordo tra natura sonora e atonia dell'uomo; ma mi importa sottolineare come il titolo musicale della poesia e il suo unico verbo reggente (*suonasse* 16) permettono senz'altro di interpretare questo disaccordo come una dissonanza musicale: dissonanza che è la prima e più sensibile conseguenza, sul piano strettamente musicale, del cromatismo wagneriano. Il metaforico strumento è scordato anzitutto in senso tecnico e concreto: non accordato; e solo in seconda istanza, per quanto affascinante, *scordato* assume il senso di dimenticato, come nei *Soleils couchants* di Verlaine (*Poèmes saturniens*) il «cœur qui s'oublie» con tanta maggior dolcezza, pure al tramonto:

La mélancolie
berce de doux chants
mon cœur qui s'oublie
aux soleils couchants.

Nella già ricca tessitura tematica del testo quel cuore che chiude così perentoriamente la lirica inserisce il tema ben montaliano della memoria, già preannunciato al v. 2. Altro obbligato rilievo semantico (altra dissonanza): questo «frammento di natura (in tempesta) che il cuore cerca invano di interiorizzare»[7] è sempre sdoppiato, ambiguo: il vento *suona* e *spazza* (somma di metafora musicale e azione propria), il mare *muta colore* e *lancia una tromba* di schiume intorte, il vento *nasce* e *muore* (con ben radicale antitesi).

Ma torniamo alle più sottili dissonanze formali, in particolare metriche. I primi nove versi, che configurano i primi due blocchi tematici, sono di tipo tradizionale: endecasillabi inter-

rotti da due settenari (vv. 4 e 7) e chiusi da un quinario. Mengaldo ha parlato di una specie di stanza di canzone, dalle rime spesso difficili e raffinate, come la rima ipermetra *attento* 1: *protendono* 5, cui si aggiungono i fitti echi interni di *vento* 1, *strumenti* 3, *orizzonte* 4[8]. Gli altri nove invece non sono per lo più della tradizione lirica. L'aspro mare espone i suoi disaccordi in due ottonari dagli accenti non canonici (vv. 10–11), il vento canta in due nettissimi novenari pascoliani (vv. 15–16), preceduti e seguiti da altri due versi (14 e 17–18) che si avviano sullo stesso ritmo, poi felicemente sincopato, a interrompere lo «scampanìo addormentante» e la «narcosi» pascoliana[9]. In quest'ultima fase di canto spiegato anche le rime si fanno facili ed esposte nella loro sede tradizionale. Internamente si risente invece, e non solo in grazia delle riprese semantiche, l'eco dei suoni iniziali. È tuttavia un canto spiegato solo per le sue forme ritmico-timbriche. In realtà è un canto che dichiara l'impossibilità di cantare, di «cangiare in inno l'elegia». È un'altra profonda dissonanza, senza dimenticarci di quanto sia anche fonicamente aspro quello *scordato strumento*. Nei primi nove versi si può dunque ravvisare la ricchezza timbrica di un pieno orchestrale (*gli strumenti* 3) e nella ripresa finale il canto di uno *strumento* 17 solista: non quello del cuore, afono, ma la melopea del corno inglese che campeggia isolato nel titolo. Ovunque domina, a più livelli, la dissonanza, e quel procedere per accumulazioni che così bene possono corrispondere alla tecnica del cromatismo wagneriano.

3. *L'inserimento di «Corno inglese» in due diverse serie: «Accordi» e «Movimenti»*

Corno inglese è stato stampato la prima volta (e si tratta della prima pubblicazione in assoluto di Montale) su *Primo Tempo* nel 1922, assieme ad altre sei poesie che hanno come titolo il nome degli strumenti essenziali dell'orchestra tardoromantica e moderna; se non tutti gli strumenti, tutte le loro famiglie vi sono ordinatamente rappresentate: *Violini*, *Violoncelli*, *Contrabbasso; Flauti – Fagotti*, *Oboe* e *Corno inglese* [oboe contralto]; *Ottoni*. Le sette poesie – numero altamente eufonico – (ora si vedano in *OV* 765–72) hanno il titolo comune di

Accordi e il sottotitolo *Sensi e fantasmi di una adolescente*: il romanticismo della formazione musicale e del programma dei *sensi e fantasmi* è subito ironizzato e mascherato dall'invenzione di un personaggio femminile che parla in prima persona, per cui l'io poetico trova uno schermo efficace contro la sentimentalità dei possibili accordi fra voci strumentali e voci del cuore: che è già un modo di cantare in falsetto. La didascalia finale accentua il carattere ludico e teatrale dell'assieme, che non è da dimenticare nella lettura del nostro *Corno inglese*: «Unissono fragoroso d'istrumenti. Comincia lo spettacolo della Vita.» Permettendo la ristampa della serie nel '60 Montale ha precisato date, intenti e motivi del parziale rifiuto di questi iuvenilia:

> con assoluta precisione non saprei dare una data a quelle poesie: sono certamente posteriori al primo vero e proprio *osso* («Meriggiare», del '16), ma assai anteriori a «Riviere» (marzo 1920) [...]. Il *Corno inglese* era l'unica della serie che potesse staccarsi dal ciclo: del quale mi dispiaceva, e tuttora mi dispiace, il senso generale e anche l'ingenua pretesa di imitare gli strumenti musicali (a parte quel po' di amido che vi si avverte qua e là). Debbo dunque concludere che nel mio giovanile château d'eaux [...] accanto a una vena più torbida, o addirittura *dentro* quella vena, si facesse strada assai per tempo la venatura più magra ma più limpida degli Ossi. Tutta la sezione iniziale degli Ossi (escluso *In limine* [...]) [dunque il ciclo di *Movimenti*, salvo le aggiunte successive di *Altri versi*] appartiene dunque al protomontale: e in questo gruppo vanno inserite – ma anche entro questi limiti vennero poi da me rifiutate – le poesie di *Accordi* (*OV* 865).

A rovescio è dunque facile sostenere che i *Movimenti* nascono dagli *Accordi* e crescono su quelli, ne sono la versione migliorata e corretta. E sarebbe facile mostrare in che senso gli *Accordi* sono il serbatoio degli *Ossi*, ma più sul piano delle dichiarazioni e dell'effusione sentimentale che dell'espressione, per cui meglio si capisce il rifiuto del ciclo. Atteniamoci piuttosto al tema musicale, all'«ingenua pretesa» di imitare gli strumenti e vediamo come si realizza. I violini (1) sono i più corrivi e loquaci sulle *troppo strade* che si aprono alle *pupille smarrite* dell'adolescente, che in *attesa di un prodigio* non sa più ne volere né disvolere. Ma è ben difficile scoprire in che senso il timbro

dei violini possa adattarsi ai messaggi trasmessi. I violoncelli (2) (voci suadenti) parlano direttamente all'adolescente:

Ascolta il nostro canto che ti va nelle vene
e da queste nel cuore ti si accoglie,
[...]
e seguici nel gurge dell'Iddio
che da sé ci disserra,
echi della sua voce, timbri della sua gamma!

Prosperano i punti esclamativi (che in due casi saranno eliminati in *Corno inglese*). *Amore*, *Iddio*, *Centro*, *Niente* portano la maiuscola: sono elementi in cui possiamo ravvisare non poco di quell'amido rifiutato. Il contrabbasso (3) (voce severa) in antitesi ai violoncelli ammonisce: «non uscirai tu, viaggiatrice spersa, / dai limiti del ‹Brutto›...» I flauti e fagotti (4) non parlano direttamente all'adolescente ma sono evocati da un paesaggio notturno in cui si ode uno zufolo, un gracchiare di rane, uno svolìo di uccelli, lo scroscio e rantolo di una fontana un po' malata: rumori facilmente assunti dai due strumenti del titolo. L'oboe (5) non parla e non trova facili corrispondenze in natura, ed è difatti, con il fratello maggiore e minore, il corno inglese, il pezzo più riuscito della serie. Evoca la fine di un atto, e sarebbe bello fosse un atto di melodramma, se il successivo corno inglese (6) può rifare, come dirò, il preludio di un preciso atto conclusivo:

Ci sono ore rare
che ogni apparenza dintorno vacilla s'umilia scompare,
come le stinte
quinte
d'un boccascena, ad atto finito, tra il parapiglia.

I sensi sono intorpiditi,
il minuto si piace di sé;
e nasce nei nostri occhi un po' stupiti
un sorriso senza perché.

Anche l'oboe canta un'occasione e finisce per cantarla in novenari, solo un po' meno solenni, che sorridono attraverso le rime tronche. Gli ottoni (7) esprimono in fanfara la letizia breve di un mattino: quella che ben più intensamente sarà espressa dall'ultimo *movimento*: *Quasi una fantasia*.

L'imitazione consiste dunque per lo più nel prestare allo strumento una voce umana un po' troppo chiacchierina, o viceversa il timbro di uno strumento ai rumori della natura (fischio = ottavino, gracchiare di rane = fagotto): tentativi senz'altro ingenui sul fronte della traduzione del puro significante musicale in un significato verbale, e assolutamente scontati nella traduzione del suono artificiale in suono naturale.

Nulla di tutto questo in *Corno inglese*. Lo strumento (come nei migliori *Accordi*) è assente dal corpo della poesia, dove solo suona il vento, simile soltanto allo scuotere di quelle straordinarie lamiere. La metafora si rovescia: non desueto antropomorfismo dello strumento, ma sottile strumentazione della natura: il vento suonatore, gli strumenti alberi, il cielo cassa di risonanza. Soprattutto all'accordo dichiarato nel titolo della serie primitiva si oppone il disaccordo fra uomo e natura, moltiplicato dalle dissonanze formali illustrate. Il periodo unico, con le sue cromatiche accumulazioni, accentua il carattere dinamico della poesia: dagli *accordi* (elementi statici e verticali della partitura musicale) passiamo ai *movimenti* prescelti a introdurre gli *Ossi*.

I titoli del nuovo ciclo non sono tutti di carattere musicale, ma tutti i testi, da *I limoni* a *Quasi una fantasia* hanno intensi rapporti con la musica. *I limoni* ci immettono in umili orti in cui il «susurro / dei rami amici» propizia «silenzi in cui le cose/ s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto». Il segreto tuttavia non è scoperto, neppure alle soglie di altre «malchiuse porte»:

Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.

Su un analogo ritmo sincopato di non del tutto cantabili novenari il cuore trova un appagamento musicale (e purtroppo non gnoseologico) nelle canzoni delle straordinarie trombe solari dei limoni. Si va dunque dal silenzio di attesa del miracolo a un trionfale ma alquanto elusivo squillo di tromba: un percorso

degno del primo movimento di una sinfonia. Segue l'adagio che già ben conosciamo, con l'a solo finale del corno inglese. Il terzo canonico movimento di una sinfonia è lo scherzo, e le nostre attese non sono deluse: *Falsetto* indica appunto il cantare di testa del cantore che fa la parte del contralto o del soprano, con effetti per lo più caricaturali. E difatti il poeta, «della razza / di chi rimane a terra» inneggia, con lessico qua e là parodisticamente neoclassico, all'*élan vital* di un'Esterina ventenne che si tuffa in mare, non senza l'accompagnamento di musiche celestiali. Gli irraggiungibili Eldoradi di *Corno inglese* diventano qui più facili campi elisi:

ecco per te rintocca
un presagio nell'elisie sfere.
Un suono non ti renda
qual d'incrinata brocca
percossa!; io prego sia
per te concerto ineffabile
di sonagliere.

Ma con *Falsetto* si arresta l'analogia sinfonica: ci manca il conclusivo quarto movimento, che potrebbe essere *Quasi una fantasia*, per arrivare alla quale dobbiamo invece ascoltare altri scherzi. Non sinfonia classica dunque, che sarebbe davvero un programma neoclassico nel 1925, ma le sue membra sparse, la sua wagneriana e debussiana dissoluzione. Cade qui difatti l'imitazione dei *Minstrels* di Debussy, non a caso riproposti dall'edizione critica nell'esatta collocazione che avevano nella prima edizione degli *Ossi*. In Debussy si tratta dell'ultimo preludio del primo libro dei *Préludes* per pianoforte, del 1910 (musica dunque di attualità): una grottesca parodia di un ritornello da music-hall, da suonarsi in modo «nerveux et avec humeur», un brillante studio di staccato (l'antitesi del legatissimo corno wagneriano) che anticipa Strawinskij, magistralmente reso da Montale con la sua musica da strada:

Acre groppo di note soffocate,
riso che non esplode
ma trapunge le ore vuote
e lo suonano tre avanzi di baccanale
vestiti di ritagli di giornali,
con istrumenti mai veduti,
simili a strani imbuti
che si gonfiano a volte e poi s'afflosciano.

Né manca in chiusa il richiamo al solito scordato cuore e a un autoironico riferimento al proprio tentativo musicale: «Bruci / tu pure tra le lastre dell'estate, / cuore che ti smarrisci! Ed ora incauto / provi le ignote note sul tuo flauto.» La musica leggera tanto raffinatamente evocata da Debussy e Montale si fa quindi musica infantile in *Caffé a Rapallo*, fatta di elementari rumori che incantano «l'animo dubitoso». «Le trombe d'oro della solarità» dei *Limoni* e il «forte scotere di lame» di *Corno inglese* si riducono qui a «trombe di lama». Finalmente in *Quasi una fantasia*, dal titolo ancora una volta musicale (è il sottotitolo delle due sonate op. 27 di Beethoven), «Torna l'avvenimento / del sole» (dunque la solarità che conclude *I limoni*) «e le diffuse / voci, i consueti strepiti non porta». Finiti gli scherzi di *Falsetto*, *Minstrels* e *Caffé a Rapallo* cala il silenzio, di nuovo propizio all'occasione salvifica, al recupero del tempo, alla trasformazione della realtà esterna, siglati dall'occasione del galletto di marzo. Il silenzio segnala dunque l'apertura e la chiusura dei «movimenti» prettamente musicali. I successivi sono infatti movimenti solo in senso fisico: tentativi di uscire dall'immobilità e dall'atonia. Si ricordi però che in *Vento e bandiere* (penultimo e posteriore movimento) il vento marino che *modulò* un tempo l'assente è il responsabile di un'intensa benché parziale *intermittence du cœur*. Al silenzio musicale come «valico metafisico» accennerà poi il Montale giornalista nel '59, dando relazione di una tavola rotonda sulla musica, con l'ironico riserbo di chi quel valico non potè mai superare ma che più di altri intensamente visitò in poesia:

> qui non parve che si fosse raggiunta un'intesa, perché il senso metafisico appartiene a chi lo possiede in proprio e tutte le grandi opere d'arte possono sollecitare questa apertura: Rembrandt non meno di Beethoven, Baudelaire più di César Franck (*PS* 20).

Più che nella sede originale degli *Accordi*, *Corno inglese* trova nel nuovo assetto la più vasta spiegazione e risonanza, date le fittissime connessioni intertestuali che lo legano agli altri movimenti, e di quel ciclo rappresenta il momento di più solenne quanto drammatica musicalità: l'adagio wagneriano su cui innestare i successivi rapidi schizzi debussiani.

4. *«Corno inglese» è una citazione musicale?*

Avanzo infine una proposta suggeritami da quella ben determinata realtà musicale che è il corno inglese: un corno che non è un corno, ma un oboe dalla voce più profonda e robusta; che è detto inglese ma inglese non è, ma ha quell'epiteto per una misteriosa translitterazione che la filologia non ha ancora del tutto chiarita: un nome ambiguo per una cosa ambigua, già di per sé atta ad attirare l'attenzione di un Montale. È parte integrale dell'orchestra tardo-romantica e moderna, ma ha abbastanza raramente un ruolo solistico. Lo assume senz'altro alla fine del preludio del terzo atto del *Tristano*, l'opera di Wagner più nota e ammirata da Montale, che la recensì ben tre volte, nel '57, nel '59 e nel '64. Nell'ultima occasione vi riconosce una svolta fondamentale della musica moderna, vi ammira la «stupenda musica» e, con qualche riserva, le «sterminate lentezze» (*PS* 420-3). Nota fra l'altro come fosse già opera di repertorio «quaranta anni or sono», quindi all'epoca delle sue prime prove poetiche, all'epoca in cui anche Arturo Onofri firmava una guida al dramma musicale[10]. Né bisogna dimenticare che alle spalle degli entusiasmi del primo dopoguerra sta, su un piano diverso, la lunga parafrasi che di questo notturno dramma di amore e morte fece D'Annunzio nel *Trionfo della morte* (1894).

Il breve e lento preludio del terzo atto (quello della riunificazione nella morte dei due protagonisti) comporta tre motivi che si incastrano l'uno sull'altro senza pause ma ben distinguibili. Secondo le tipiche denominazioni wagneriane, che ritroviamo in ogni guida all'opera, compresa quella di Onofri, abbiamo: 1. tema della desolazione, che si alza su cupi e vibrati accordi degli archi; 2. tema della solitudine, cromatico e ascendente, affidato ai violini, che raggiungono note molto acute; 3. tema della privazione d'amore, melodico, che si conclude in *ff*. A questo punto si alza la tela, l'orchestra tace e udiamo fuori scena un pastore che, ignaro del dramma di Tristano, suona la zampogna (resa dal corno inglese a solo): un motivo desolato, melodicamente arditissimo, che non porta nome, ma Tristano, che giace morente sulla spiaggia del mare, sotto un albero, a questi suoni si riscuote e riconosce in essi la voce del suo destino tragico, portatogli dal vento, e questo destino consiste nel desiderio infinito, che fa oltre la morte. Al di qua di ogni

interpretazione simbolica e di ogni facile concordanza su quel piano, credo che la messa in scena sia eloquente, e che il taglio del preludio orchestrale e del successivo a solo di corno inglese sia molto vicino a quello della poesia montaliana, se la quadripartizione proposta regge: al primo tema musicale della desolazione corrisponderebbe il primo tema della poesia: il vento che vibra e suona gli alberi; al secondo ascendente ben risponde il secondo del cielo; al terzo che si chiude in fortissimo il terzo del mare in tempesta. Infine, se nella musica l'orchestra tace e si ode fuori scena il corno inglese, nei versi si introduce l'impossibile e memorabile a solo, rimanendo fuori testo lo strumento musicale che lo emette. Il titolo della poesia può dunque avere il valore di una citazione: indica che di quello strumento non si tenta un'imitazione, ma che forse di quel preciso corno inglese wagneriano si offre una trasposizione[11].

L'«ingenua pretesa» non muore ma nasce con gli *Accordi*, e raggiunge in *Corno inglese* un primo alto risultato tutt'altro che ingenuo. È una pretesa simile a quella che il poeta ha riconosciuto nel musicista: «Wagner quasi traduce in realtà la presunzione di fondere le arti in una sola» (*PS* 311). A questo sogno, tradotto in pagine esteriori e magniloquenti da D'Annunzio, Montale non poteva non mettere la sordina e circondarlo di ogni cautela, ma certamente lo ha rincorso a lungo come un possibile Eldorado.

Alessandro Martini
Università di Friburgo

NOTE

[1] Citerò per abbreviazione le seguenti opere di Eugenio Montale: *OV*: *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980. *PS*: *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Mondadori, 1981. *SP*: *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976. Ringrazio per gli ottimi suggerimenti l'amico e collega Alain Faudemay, e per l'aiuto costante, anche nelle più difficili emergenze, mia moglie Olivia, alla quale dedico queste mie scarse ma meno fredde pagine.

[2] Eugenio Montale, *Mottetti*, a cura di Dante Isella, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 63-66. A proposito di questi brevi e concettosi componimenti chiamati mottetti si insiste molto sul valore letterario del termine, ma si dimentica spesso l'indicazione di genere musicale sacro e polifonico, da Palestrina a Poulenc.

[3] La raccolta fa splendida luce sui risvolti musicali della poesia montaliana, come documenta Saverio Orlando, «Alla Scala, con Eusebio e con Malvolio», in *Paideia*, XXXVII, 1982, pp. 45-51. Ma il volume ha anche una sua intrinseca validità, come mostra l'appassionata e nutrita recensione di Pier Vincenzo Mengaldo, «Montale critico musicale», in *Studi novecenteschi*, XI, n° 28, 1984, pp. 197-239. A p. 204 vi si dice della «sorda resistenza a Wagner del gusto montaliano», di «antica riluttanza [...] radicalizzata con gli anni», che sembrerebbe divergere da quanto vado asserendo. Ma appunto di gusto si parla, non del pieno riconoscimento del ruolo di Wagner nella storia della musica; della sua accettazione in toto, non del sicuro apprezzamento di singole pagine. A p. 234 per altro Mengaldo precisa trattarsi soprattutto di avversione ideologica, che si fa più viva con il tempo proprio per l'accresciuta consapevolezza delle ultime conseguenze espressionistico-dodecafoniche del discorso wagneriano. Mentre dal Montale esordiente, postillerei, Wagner può essere evocato anzitutto come l'antesignano di Debussy.

[4] Eugenio Montale, *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile, Milano, Mondadori, 1983, p. 47 (5 maggio 1917): «L'altro giorno divorai per intero *Sagesse* di Verlaine. Il colossale capolavoro! È la terza volta (o la quarta?) che lo rileggo; e sempre più l'ammiro!» Si veda anche l'attenta nota della Barile a pp. 156-7.

[5] Pier Vincenzo Mengaldo, «Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano», in AA. VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 163-259, poi in Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 13-106.

[6] Gian Pietro Biasin, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 31, preferisce dare a *lancia a terra* 12 ecc. il soggetto *vento* 1, piuttosto che *il mare* 10.

[7] Gianfranco Contini, «Su Eugenio Montale. II. Dagli *Ossi* alle *Occasioni*» [1938], in *Esercizî di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 79.

[8] Per queste e tante altre osservazioni, che mi permettono qui di tirar dritto, cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, «Per la cultura linguistica di Montale: qualche restauro. II. *Corno inglese* e *Alcione*», in *op. cit.*, pp. 301-313, part. p. 310.

[9] Così, con orecchio al solito vigile e acutissimo Giorgio Orelli, *Accertamenti verbali*, Milano, Bompiani, 1978, pp. 179-80.

[10] Riccardo Wagner, *Tristano e Isotta*. Guida attraverso il poema e la musica a cura di Arturo Onofri, Milano, Bottega di Poesia, 1924.

[11] Il rinvio a *La mer* di Debussy, in particolare alla terza parte del poema sinfonico, *Le dialogue du vent et de la mer* (G. P. Biasin, *op. cit.*, p. 27), tematicamente più ovvio, credo debba cedere a questo wagneriano, tanto più pregnante a livello di forma del contenuto, senza per questo negare l'evidenza, cioè il peso ben maggiore di Debussy nella poetica montaliana, rispetto a Wagner. Al di là del gusto personale, l'altissima competenza musicale del poeta rende ben più allettante questo refolo wagneriano nel dominante «vento di Debussy», che spira più fresco altrove e accanto a *Corno inglese*. Mengaldo ha da par suo ribadito l'estraneità di fondo della poetica di Montale a quella di Wagner (cfr. nota 3), ma a chi di *Corno inglese* ha fatto un bell'esempio di attraversamento dannunziano (cfr. nota 8) non dovrebbe essere discaro vederlo interpretato anche come attraversamento wagneriano.