

MARIANNA COMITANGELO

Voce e vocalità nell'opera di Montale

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARIANNA COMITANGELO

Voce e vocalità nell'opera di Montale

L'A. si concentra su un tema trascurato nella riflessione sul rapporto poesia-musica nell'opera di Montale: la voce. Montale era un baritono che avrebbe voluto cantare da basso e il timbro scuro della sua voce condiziona quello dei suoi versi, scritti prevalentemente in chiave di 'fa', come recita il titolo di una prosa della Farfalla di Dinard. Alla voce 'grave' del poeta fa da contrappunto l'alterità soprannaturale delle figure femminili: Clizia trilla come «Lakmé nell'Aria delle Campanelle» (Infuria sale o grandine?), mentre Annetta ha il canto flautato di Manon (I nascondigli II) nell'opera omonima di Jules Massenet. L'indagine verte in particolare su testi degli ultimi tre libri: Diario del '71 e del '72, Quaderno di quattro anni, Altri versi.

Trovare una voce significa saper trasporre un sentimento in parole che ti appartengono, e che le tue parole contengono il tuo sapore; e penso che potrebbe non essere una semplice espressione metaforica, perché la voce poetica probabilmente è davvero intimamente collegata con la voce naturale del poeta, la voce che questi sente come la pronuncia ideale dei versi che sta componendo.¹

Seamus Heaney

Rispetto al rapporto poesia-musica l'opera di Montale costituisce una vera e propria enciclopedia novecentesca che accoglie numerose fra le esperienze poetiche e musicali a cavallo tra i due secoli, dall'impressionismo al simbolismo, dal melodramma alla musica atonale, quindi alla dodecafonia. Si tratta di suggestioni che influenzano non solo la riflessione teorica, ma la poesia e le prose cosiddette d'invenzione: si pensi alla *suite* giovanile degli *Accordi*, al tentativo, in *Minstrels*, di rifare Debussy, alla sfilata di figure del repertorio lirico lungo tutto l'arco della produzione in versi, da *Ossi di seppia* al postumo *La casa di Olgiate e altre poesie* (dove compare un Simon Boccanegra di vecchia memoria per l'allievo sivoriano).² Sarebbe poi un errore dimenticare due poco note traduzioni ritmiche dei libretti *Proserpina e lo straniero* di Omar Del Carlo e *Troilo e Cressida* di William Walton (andato in scena nel '56 alla Scala).

Uno spazio molto esiguo nella alluvionale bibliografia sul poeta occupa un aspetto a mio parere centrale: la voce. Infatti, oltre a essere un mirabile orchestratore di componenti melodiche, armoniche e timbriche, Montale era soprattutto un cantante, ed è quindi la voce (quella di un basso 'costretto' a cantare da baritono)³ a costituire il suo primo strumento. Vi pone l'accento un fine interlocutore di Montale in materia di musica, il Maestro Gianandrea Gavazzeni: «La mia amicizia con Montale è stata disseminata di discorsi musicali, in cui il suo tema, o addirittura monotema, era la vocalità».⁴ Mentre Gadda osserva che

la conoscenza e la pratica viva del canto sono (secondo Montale) altrettanto necessarie all'uomo-musico quant'è il latino all'uomo umanista. La voce, nota o parola, musica o poesia, è lo strumento principe dell'uomo pensante e senziente. La transizione dal canto alla lirica si

¹ S. HEANEY, *Attenzioni*, a cura di Massimo Bacigalupo, Roma, Fazi, 1996, 35-36.

² «Ernesto Sivori, uno dei primi e più acclamati Boccanegra», E. MONTALE, *Sulla propria lirica*, in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* (d'ora in avanti con la sigla AMS), Milano, Mondadori, 1996, 1476-1477.

³ «E allora lui sognava di fare di me un baritono molto brillante nel registro acuto, cosa che io possedevo, del resto», E. MONTALE, *Montale svagato*, intervista di P. Bernobini, 1966, in Id., AMS..., 1649.

⁴ G. GAVAZZENI, *Il mio Montale*, in *Montale, la musica e i musicisti*, a cura di R. Iovino e S. Verdino, Genova, Sagep, 1996, 21.

manifesta in lui come un passaggio spontaneo: evoluzione fisiologica, felice ed ingenua metamorfosi della urgenza espressiva.⁵

Le voci dell'opera lirica da un lato arricchiscono la timbrica montaliana, dall'altro personalizzano il colloquio che il poeta instaura con le figure femminili. Un primo tentativo di emulazione della voce femminile è in un testo degli *Ossi, Falsetto*, caratterizzato da un ritmo veloce, conformemente ai connotati anagrafici e atletici della protagonista Esterina. Il poeta-falsettista si muove su tessiture di ambito tonale femminile, ma si tratta di un suono artificiale, incapace di restituire la 'voce piena' dell'adolescente. L'incompatibilità vocale è dunque una delle declinazioni della distanza tra lei e il poeta. È interessante che Amelia Rosselli abbia spiccato dal ventaglio montaliano proprio la figura di Esterina e abbia posto l'accento sulle cavità orali e l'apparato acustico fonatorio, quasi a restituire alla ragazza i suoi connotati reali, corporei, una voce autentica che non sia semplicemente quella imitata in falsetto dal poeta.⁶

Mi soffermerò in particolare sulla dialettica tra la voce del poeta e quella di Annetta, che nel *Quaderno di quattro anni* subisce la trasfigurazione in capinera, mentre in *Altri versi* è associata a Manon Lescaut, protagonista dell'*opéra comique* di Jules Massenet.

Partiamo dal poeta. La prosa *In chiave di «faw»*⁷ nella *Farfalla di Dinard* offre una 'chiave' d'accesso a questo universo intrigante e complesso. È un testo autobiografico, come la gran parte di quelli raccolti nel volume. Nella figura del «vecchio maestro» non è difficile riconoscere il baritono Ernesto Sivori, morto, come si sa, nel 1923, a pochi mesi dal debutto sulla scena di Montale. Il maestro – scrive il poeta – «gorgheggiava come un usignuolo centenario e gli occhietti gli brillavano dietro le lenti spesse».⁸ Vorrei isolare il gorgheggio dell'usignuolo, per riprenderlo più in là. L'allievo, il giovane Montale, asseconda i desideri e le indicazioni del maestro senza esserne persuaso: «pian piano mi andavo rassegnando a dare l'addio a quella ch'era stata la mia voce, diciamo così, psicologica».⁹ Procediamo senza dimenticare la «voce psicologica». Segue una sfilata di nomi e di ruoli del teatro d'opera che Montale avrebbe voluto interpretare, ma «bisognava dimenticare le note sotto le righe [...] Il mio genere doveva essere il bel canto tradizionale».

Facciamo ora il punto su alcune questioni tecniche. La «chiave di 'fa'» che dà il titolo alla prosa comprende le chiavi di baritono e di basso (più raramente anche quella di subbasso), in cui si scrivono le parti che interessano il nostro Autore, un baritono che avrebbe voluto cantare da basso. In chiave di *fa* legge la mano sinistra del pianoforte, ma leggono anche molti strumenti come i fagotti, il contrabbasso, il trombone, il violoncello, eccetera (la *suite* degli *Accordi* include per lo più strumenti che leggono in chiave di *fa*). Essa comprende il registro dei suoni gravi.

È significativo che Montale si serva del termine «chiave» anche per indicare i mutamenti stilistici del suo quarto libro di poesie, *Satura*: «C'è un continuo mutamento di chiave da una poesia alla successiva. Un mutamento di chiave in senso musicale».¹⁰ Le chiavi musicali sono sette, da cui il termine tecnico setticlavio. Sono quelle di *sol* (detta anche chiave di violino o di canto), di *fa*

⁵ C. E. GADDA, *Montale o l'uomo-mùsico* (1943), in Id., *Il tempo e le opere. Saggi, note, e divagazioni*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1982, 162.

⁶ Cfr. G. M. ANNOVI, «*e l'una era una donna, e l'altro non era un uomo*». *Lingua, corpo e scambio di genere nella Libellula*, in A. ROSELLI, R. LO RUSSO, S. SAVINO, *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, 2007, 68.

⁷ E. MONTALE, AMS, 52-55. Cfr. G. LAVEZZI, *Una farfalla tra le note. Echi dal melodramma nella Farfalla di Dinard di Eugenio Montale*, «L'Ellisse», III (2008), 129-152.

⁸ E. MONTALE, *In chiave di «faw»*, in *Prose e racconti*, Milano, Mondadori, 1995, 52.

⁹ «Il mio maestro voleva che io facessi il baritono, ma io preferivo le parti di basso, non che avessi una scarsa estensione, perché arrivavo al 'la' bemolle, al 'la' naturale, ma mi sentivo più tranquillo a cantare da basso. Pensi al Don Carlo, al Mefistofele di Gounod, e poi al Don Giovanni...», Id., *A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo*, intervista di A. Millo (1968), in AMS..., 1684.

¹⁰ Id., «La Fiera letteraria», 20 aprile 1975.

(comprende due chiavi: di baritono e di basso), di *do* (comprende quattro chiavi: di soprano, mezzo soprano, contralto, tenore). I mutamenti di chiave da una poesia all'altra indicano, allora, che si passa da un registro di suoni a un altro, da testi epigrammatico-satirici a testi, come *Piccolo testamento*, *Botta e risposta I, II, III*, la *suite* in otto tempi di *Dopo una fuga*, in cui il tono tende a farsi lirico-drammatico, o nei quali i due piani si mescolano. Una scorsa al setticlavio permette di distinguere tra voci maschili (basso, baritono, tenore) e femminili (contralto, mezzo soprano, soprano). Ciò che diremo più avanti ci consentirà di cogliere un elemento distintivo della poesia di Montale, che alterna voci maschili (quasi esclusivamente in chiave di *fa*, dunque di basso e baritono) e voci femminili, che hanno la caratteristica dell'«altezza», ovvero di prendere le note sopra il rigo, e sono talora associate a ruoli sopranili, oppure al canto degli uccelli.

Le «note sotto le righe» sono le note gravi, sotto il pentagramma, perciò pertinenti alla gamma vocale del basso. È questa la «voce psicologica» di Montale, il suo 'Io vocale': Montale pensa e scrive in chiave di basso. Segnalo *en passant* che il mottetto, che ispira il titolo della sezione timbricamente più scura e variata delle *Occasioni*, è proprio una composizione musicale per voci.

I personaggi – Boris Godunov, Gurnemanz, Filippo II, Osmin, Sarastro, il Grande Inquisitore – vagheggiati nella prosa, sono tutti dei bassi e, in alcuni casi, dei bassi profondi, con un timbro particolarmente scuro e capace di scendere fino al *Do* grave. Alla stessa categoria appartiene anche Jacopo Fiesco nel *Simon Boccanegra* di Verdi, rievocato nella farfalla *Il lacerato spirito* (titolo dell'aria cantata da Fiesco nel Prologo).

Una rapida incursione nei territori della lirica produce risultati analoghi, giacché quasi tutti i personaggi maschili evocati da Montale attendono al ruolo di basso/baritono: *Dappertutto* nel mottetto *La gondola che scivola in un forte...*, il Viandante-Wotan in *Botta e risposta III*, Mefistofele ne *L'Arno a Rovezzano*, Escamillo ne *La pendola a carillon*, Dulcamara ne *La danzatrice stanca*, Lotario in *Al Giardino d'Italia*, Simon Boccanegra nell'omonimo testo della *Casa di Olgiate*.¹¹

In *Voices, Singers & Critics*, John B. Steane paragona la «solidità del tono» del basso profondo a una «massiccia muraglia»,¹² immagine che si attaglia perfettamente al tono e al timbro della poesia montaliana. Viceversa, non le si attaglia il bel canto, il melodico gorgheggio da usignolo. Si rammenti l'appunto del diario privato del Montale adolescente: «molta e bella melodia in Italia, in tanti secoli di versi e di versacci. Occorre creare ora la musicalità».¹³

Ma torniamo alla prosa *In chiave di «fa»*. L'io narrante irride i «*do do do* ribattuti come gong», il «*fa* acuto [...] e una risoluzione sul *do* di centro, di effetto irresistibile».¹⁴ «Risolvere in *do*» significa chiudere il fraseggio o il brano sulla tonica di *do* maggiore, che è limpida, ariosa. La scala di *do* maggiore corrisponde, per intenderci, ai tasti bianchi del pianoforte, mentre i tasti neri corrispondono a diesis e bemolle. A questo proposito leggiamo ancora Montale: «l'uomo non può far nulla senza render conto delle cose. Quand'esse appaiono già selezionate e quasi immunizzate dal tempo la poesia si fa classica e anche il sentimento più doloroso si risolve in *do* maggiore».¹⁵

Risolvere i sentimenti in *do* maggiore vuol dire esprimerli in un tono alto, aperto, disteso, quando il dolore ne richiederebbe uno basso, cupo, cavernoso come il «*mi* del Grande Inquisitore e il *re* contrabbasso del pingue Osmin» menzionati nella prosa.¹⁶

Quella della poesia montaliana è una sonorità grave, da basso profondo, che ne fa un organismo del tutto peculiare nella storia della lirica italiana piuttosto incline a cantare 'sopra il rigo'. La

¹¹ Mi servo dell'elenco approntato da L. C. ROSSI in *Montale e l'«orrido repertorio operistico»* (Bergamo, Bergamo University Press-Sestante edizioni, 2007, 73-117), prezioso strumento di lavoro che consente di rintracciare agevolmente titoli, figure e vocaboli tecnici dell'opera musicale nella poesia di Montale.

¹² «A wall-like front», scrive J. B. STEANE in *Voices, Singers & Critics*, Milwaukee, Amadeus Press, 1992, 114.

¹³ E. MONTALE, *Quaderno genovese*, in AMS..., 1299.

¹⁴ Id., *In chiave di «fa»*, 53.

¹⁵ Id., *Finché l'assedio dura*, 1502-1503.

¹⁶ Id., *In chiave di «fa»*, 55.

«predilezione timbrica»,¹⁷ come sottolinea Mengaldo, per il nesso -OR- è sintomatica di questa propensione di Montale verso un colore vocale scuro.

Sempre nell'*Intervista immaginaria* Montale dichiara che «*Le occasioni* erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura nel senso che ho indicato prima, ma in quello del pedale, della musica profonda e della contemplazione», dove il pedale è una nota (o un insieme di note) di lunga durata, solitamente nel registro basso. Non ci si meravigli, allora, se un'altra funzione di spicco della poesia montaliana, la memoria, venga *sentita* dal poeta come un «basso continuo»,¹⁸ in senso musicale, non solo perché la memoria garantisce una continuità, ma perché procede da dentro, dalle profondità dell'anima e della psiche.

Morto il maestro Sivori, Montale abbandona gli studi musicali («l'incanto, se non il canto, era finito per me»),¹⁹ ma essi prenderanno a riverberarsi nella poesia, se è vero che egli continua a ribattere quel suo particolare timbro 'psicologico' sulla pagina scritta. Se la voce di un poeta è ciò che lo identifica, che permette ai suoi lettori di riconoscerlo, nel caso di Montale, che vecchio continuava a esibire in privato il suo repertorio, bisognerà uscire dalla metafora e badare alla lettera della parola 'voce'.

1. *La voce del poeta vs. il «canto della fanciulla»²⁰*

La fanciulla in questione è Annetta, che è un po' «capinera», un po' «passero solitario»,²¹ o più precisamente «merlo acquaiolo». L'identificazione con la capinera, che è un tipo di passero (una coincidenza leopardiana vuole che sia del genere 'sylvia'), è una novità del *Quaderno di quattro anni* e di tre poesie in particolare: *Per un fiore reciso*, *La capinera non fu uccisa*, *Se al più si oppone il meno il risultato*, rispettivamente del marzo, dell'aprile e del maggio del '75. A queste se ne aggiungono una quarta e una quinta – *Il big bang dovette produrre* e *Quando la capinera...* ('78) – in *Altri versi*.

La caratteristica di questo passeriforme è il canto melodioso, ricco di gorgheggi, molto simile a quello dell'usignolo. Si può dire, allora, che l'alterità di Annetta non si esprima soltanto in un'idea o in un'immagine, ma si traduca in un canto preciso: il verso della capinera:

Sono la capinera che dà un trillo
e a volte lo ripete ma non si sa
se è quella o un'altra.
(*Per un fiore reciso*)

Perché ti meravigli se ti dico che tutte

¹⁷ P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, 337.

¹⁸ Riporto il passaggio per intero al fine di chiarire il senso della formula: «'Addio Buganza!' esclamai dopo un breve silenzio; e recatomi in camera mia cominciai i preparativi della partenza. Avevo deciso il colpo; il filo si era rotto, la catena si era spezzata; scomparso il 'basso continuo Buganza' dalla nostra vita, tutto poteva e doveva mutare» (E. MONTALE, *Racconto d'uno sconosciuto*, in Id., *Prose e racconti*, 9). Il 'basso continuo' è, tecnicamente, nel Sei-Settecento, una linea melodica che fa da sfondo agli strumenti che su di essa eseguono gli accordi. È un accompagnamento di base che, in quanto tale, resta costante. Il Buganza evocato nella prima prosa della *Farfalla* è dunque una costante, una «catena» spezzata la quale «tutto poteva e doveva mutare».

¹⁹ MONTALE, *In chiave di «fa»*, 55.

²⁰ *Il canto della fanciulla* è una lirica di Leopardi databile al periodo pisano.

²¹ Laura Barile ha fatto affiorare la sottile filigrana leopardiana dei testi del ciclo di Arletta-Annetta. Null'altro potremmo aggiungere se non che il passero solitario non è un'icona vuota, una variante letteraria del merlo acquaiolo. Sia *Annetta* che *I nascondigli II* sono poesie legate alla primavera della vita, o meglio, al sentimento della sua perdita. Come il passero leopardiano, anche Annetta, e con lei il poeta, «trapassa/ dell'anno e di sua vita il più bel fiore». Cfr. anche G. LONARDI, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, il Mulino, 2003, 239 e sgg.

le capinere hanno breve suono e sorte.
(*Se al più si oppone il meno il risultato*)

Il big bang dovette produrre
un rombo spaventoso
e anche inaudito perché non esistevano orecchie.
Queste giunsero solo
dopo molti milioni di millenni.
Verità indiscutibile
che ci riempie di letizia
fatta eccezione per te mia capinera
che avevi stretto col tempo
un patto d'inimicizia
e l'hai rispettato perché forse
ne valeva la pena – chi può dirlo?
(*Il big bang dovette produrre*)

«Trillo» è, sì, il verso squillante della capinera, ma anche un abbellimento che consiste nella rapida esecuzione di due note vicine in maniera alternata. È facile intuire come acuto e ornamento si dissocino dal registro basso con il quale aveva consuetudine Montale. Il vocabolo risale già al mottetto *Infuria sale o grandine?*: «brilla come te / quando fingevi col tuo trillo d'aria / Lakmé nell'Aria delle Campanelle». Il trillo di Clizia e Annetta è un suono rapido, l'equivalente acustico del lampo, solo che nel caso di Annetta la brevità è anche quella della sua corta parabola terrena («breve suono e sorte»). È proprio al mottetto XIV che si rifà Lonardi nel bellissimo volume *Il fiore dell'addio* per rendere esplicita la contrapposizione tra la voce del basso e il canto «sopra il rigo» di Clizia. Una contrapposizione tra oltrecielo (le cliziane «sfere del gelo») e «inferi», «perché là dove lei massimamente sale, lui massimamente scende». ²² Montale – scrive Verdino – parlava di *Où va le jeune Hindoeu* (“l'aria delle campanelle”) come di «un pezzo tipico per soprano leggero, pieno di trilli e di vocalizzi». È dunque «nella vertigine del canto» che «la voce della donna-angelo si manifesta». ²³ Tale duetto tra l'io lirico e la figura femminile, dotati di registri vocali opposti, si ripropone, come vedremo, anche in alcuni componimenti ultimi del ciclo di Annetta.

Costei, lo si accennava, è capinera, ma anche passero o merlo acquaiolo:

[...] oltre il muro dell'orto
si udiva qualche volta il canto flautato
del passero solitario come disse il poeta
ma era la variante color cenere
di un merlo che non ha mai (così pensavo)
il becco giallo ma in compenso esprime
un tema che più tardi riascoltai
dalle labbra gentili di una Manon in fuga.
(*I nascondigli II*)

Se in *Annetta* il «passero solitario» modula il motivo di Des Grieux, nei *Nascondigli II* esprime il

²² LONARDI, *Il fiore dell'addio...*, 175. È interessante notare come in *Clizia dice*, nella seconda sezione di *Altri versi*, «un usignolo si sgolava / ma non ebbe successo», come a dire che neanche il canto dolce e melodioso seppe allora garantire alla storia con Irma il lieto fine e che ben altra colonna sonora spettava all'«inferno di noi sordomuti».

²³ S. VERDINO, *Il mancato Lotario*, in *Montale, la musica e i musicisti*, a cura di R. Iovino e S. Verdino, Genova, Sagep, 1996, 53-68: 62.

tema di Manon. Siamo, rispettivamente, nel II e IV atto del dramma in musica di Jules Massenet che prende il nome dalla protagonista femminile.²⁴ In un caso è il canto di chi sta per perdere qualcuno, nell'altro di chi sta per fuggire, una dicotomia che ripropone quella tra l'io lirico e la sfuggente, errante Annetta.

L'invenzione della capinera nel *Quaderno di quattro anni* corrisponde al tentativo di dotare Annetta di una voce peculiare, inconfondibilmente sua, ma anche di enfaticizzare, per contrasto, quella del poeta incapace di 'flautare',²⁵ se non per esigenze mimetiche. Si prenda l'epigramma di *Altri versi*, *Non è crudele come il passero di Valéry*, ancora un controcanto al poeta francese, già bersaglio de *L'educazione intellettuale*, e all'arte della parola che si scioglie in canto melodico. «L'uccellino» non è *alter ego* del poeta cantore, ma si contenta di «beccar poche briciole», «*de micis qui cadunt dalla mensa della Poesia*».²⁶

Nei *Nascondigli II*, nei versi intitolati al passero, si fa più insistito il gioco delle allitterazioni e dei richiami fonici, quasi a voler marcare il tema musicale di Manon che di lì a poco farà il suo ingresso sulla scena. È un procedimento non estraneo a Montale che a proposito del canto di Folchetto da Marsiglia, nella nota *Esposizione sopra Dante*, scriveva che «il tema musicale del personaggio è anticipato da un ritorno di rime aspre e difficili, che sarà poi costante nel canto».²⁷ Nel caso dei *Nascondigli*, agli intrecci di liquide e dentali (oLTRe iL muRo deLL'oRTO) si alternano quelli di liquide e nasali (quaLche voLta iL caNto FLautato/ deL passeRo soLitaRio coMe disse il poeta/ Ma eRa la vaRiaNte coLoR ceNeRe/ di uN MeRLo che NoN ha Mai (così peNsavo), etc.), con fioriture fricative e sibilanti (udiVa Volta Flautato/ paSSeRo Solitario diSSe), che stemperano il martellio timbrico dei versi precedenti (oltre all'esempio già citato, SPuma SPRuZZi SPRaZZi; inaSTavano STagione giuSTa) in uno scioglimento melodico. Si noti anche la cospicua allitterazione cANTo-variANTE, con variazione apofonica in gENTili, che prepara l'avvento di MANon, la cui funzione di spicco all'interno del testo è favorita dalla proliferazione delle nasali. Anche le vocali danno conto di un mutamento di atmosfera, del passaggio da una dimensione chiusa, segnata dall'antica opprimente presenza del «mUrO dell'OrtO» a una dimensione aperta in cui prevalgono le 'a' e le 'e' toniche: «si udiva quAlche volta il cAnto flautato / del pAssero solitaRio come disse il poeta / mA Era lA variAnte color cEnere / di un mErlo che non hA mAi (così pensAvo) / il bEcco giAllo mA in compenso esprime / un tEma che più tArdi riascoltAi / dAlle lAbbra gentili di una Manon in fuga».

I suoni rivelano i significati e i significati si servono della concretezza dei suoni per imprimerli nella mente del lettore. «Musica + idee»,²⁸ non è un'intenzione, un programma teorico, ma è il risultato di una ricerca poetica congeniale alla sensibilità montaliana.

La «fuga» di Manon nei *Nascondigli II* è anche la fugacità legata al 'breve tempo' della fanciulla morta prematuramente, motivo che si può ripescare in una poesia dei primi anni Venti, *Turbamenti*,²⁹ inedita in volume. Qui Arletta è altrimenti detta «preziosa fuggiasca», colei che il poeta è destinato a perdere («è scritto ch'io debba perdervi»), ma poi a ritrovare «in uno stroschio di cascata», in un

²⁴ Per l'aria del Cavaliere Des Grieux l'indicazione della scena è offerta dallo stesso Montale nell'articolo sul passero solitario. Per quanto riguarda invece l'aria di Manon, si tratta, per Lonardi, di quella cantata dalla fanciulla nella scena finale: «Sì! Esser poss'io felice ancor...»: «L'estrema speranza» – dice lo studioso – è «consumata su un dolcissimo do» (Id., *Il fiore dell'addio*, 255), coerentemente con le regole del bel canto che vuole la risoluzione in *do* maggiore.

²⁵ In ambito tecnico viene definito 'suono flautato' quello di alcune voci femminili o infantili leggere capaci di generare sovracuti.

²⁶ R. BETTARINI, *Scritti montaliani*, Firenze, Le Lettere, 2009, 147.

²⁷ MONTALE, *Esposizione sopra Dante...*, 2683-2684.

²⁸ Id., *Invito a T. S. Eliot*, in *Prose 1920-1979*, p. 990.

²⁹ Il testo fa parte del gruppo di quattro poesie inviate a Bianca Messina e pubblicate nel carteggio a cura di L. Barile: E. MONTALE, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina 1923-1925*, Milano, Scheiwiller, 1995.

segnale acustico offerto dalla natura e capace di riattivare il ricordo. La voce di Manon è la *madeleine* che riporta il poeta ai luoghi cari alla sua infanzia («Solo la voce di Manon, la voce / emergente da un coro di ruffiani, / dopo molti anni poté riportarmi / al canneto sul mare, alla gallina zoppa»), ma è un tempo segnato dalla morte, è «la tua infanzia dilaniata / dagli spari!» nel finale di un altro componimento arlettiano, *Punta del Mesco*.

Montale ha dotato di una voce precisa colei che in poesia non ne aveva mai avuta una. Paolo De Caro, che ha ricostruito con precisione e passione documentaria la vicenda affettiva di Eugenio e Annetta, sottolinea l'importanza di un episodio risalente al 1922 che torna a distanza di oltre cinquant'anni nella lirica *Una visita* in *Altri versi*. In quell'anno Montale si era recato a Roma per far visita alla sua confidente monterossina che vi si era da poco trasferita con la famiglia. L'interno e i personaggi evocati nella poesia, con la loro patina di ufficialità, creano già una prima frizione con l'ambientazione naturalistica e intimamente crepuscolare dei testi dedicati ad Annetta, ma il contrasto più evidente è quello tra la loquacità dei invitati e l'imbarazzo dei due giovani: «Io e lei quasi muti. [...] E noi sempre meno loquaci». Il motivo dell'incomunicabilità, del «mutismo» di lei, affiora, più edulcorato, anche in un testo delle *Disperse*, *Lettera levantina*, in cui, tuttavia, il silenzio non divide ma consacra una più intima intesa: «Ascoltate ancora, voglio svelarvi qual filo / unisce le nostre distanti esistenze / e fa che se voi tacete io pure v'intendo, quasi / udissi la vostra voce che ha ombre e trasparenze».

Se Arletta è un *flatus vocis*, Annetta-capinera ha acquisito una sua pienezza vocale, al punto da emettere trilli o da ricordare al poeta il canto vibrante di Manon. Ma non ci si lasci ingannare da questo gioioso tripudio di suoni... C'è un momento, nel III atto dell'opera, in cui la fanciulla canta: «Consumate senza contarli i vostri giorni! / Approfittiamo della gioventù, / Dei giorni che porta la primavera; / Senza sosta amiamo, ridiamo, cantiamo, / Abbiamo solo vent'anni!». Manon è minacciata, come Esterina, dalla bellezza e dai vent'anni. «Beauté et jeunesse» in cui Montale ravvisa il «capolavoro della natura» rispondendo a un questionario scritto sull'*Album* privato di Anna degli Uberti, allora quindicenne.³⁰ Ricordiamoli i versi della seconda strofe di *Annetta*: «ma ero pazzo e non di te, pazzo di gioventù». Lonardi suggerisce l'ipotesi di un'identificazione tra Montale e il passero-capinera, come Montale sottolineava quella tra Leopardi e il passero solitario («è la divina giovinezza che si allontana, è Leopardi stesso», scrive il poeta in un articolo del '49).³¹ Per Montale far morire la capinera, anzi, ucciderla («più tardi ne uccisi uno fermo sull'asta / della bandiera: il solo mio delitto / che non so perdonarmi», *Annetta*; «ma io ho ucciso solo due tordi / e un passero solitario / mezzo secolo fa», *Una malattia*), significa prendere atto del sacrificio della giovinezza, sacrificio in cui l'io adulto, il *senex*, ha la sua parte di responsabilità. Che il passero sia figura archetipica della giovinezza lo suggerisce anche la seconda strofe di *A galla*, nelle *Disperse*. Il «vocio dei ragazzi» è associato al «chiacchiericcio liquido dei passerini», una corrispondenza stabilita dalla rima imperfetta «vocio : chiacchiericcio». Quei suoni squillanti, emblemi di una gioiosità vitale e luminosa, «sono tralici d'oro / su un fondo vivo di cobalto», una scia dorata di luce su un cielo così intenso da sembrare affrescato. Ma «effimeri...», avverte la clausola, come effimera è la giovinezza insidiata dal tempo. L'io lirico montaliano è troppo adulto e un po' scettico per coltivare il mito di una eterna età aurea. Il poeta sconta la colpa di aver ucciso la giovinezza quando ancora era in tempo per viverla e subisce la tortura della memoria a ripetere il rito di quell'uccisione.³² La capinera, infatti, «non fu uccisa da un cacciatore».³³ Ci ha pensato il poeta.

³⁰ Id., *Risposte per un album* (1920), in *AMS...*, 1588.

³¹ Cfr. G. LONARDI, *Il fiore dell'addio*, 243. L'articolo di Montale è *In regola il passaporto del «Passero solitario»*, 871.

³² «Montale – scrive Lonardi – non tanto ha ucciso questo o quell'uccello, o di questo o quello ha visto – magari con la struggente complicazione del *Gallo cedrone* – la fine, ma ha scontato la morte di quello che l'uccello-anima rappresentava: la morte (che non è mai pacifica) dell'anima stessa divinamente giovane e intatta di lui giovane e innocente», G. LONARDI, *Il fiore dell'addio*, 247.

³³ Cfr. A. GAREFFI, *Montale antinomico e metafisico*, Firenze, Le Lettere, 2014, 153.

I libri del Vecchio sanciscono, paradossalmente, il tripudio della giovinezza (i 'personaggi' montaliani non invecchiano mai. Anche Clizia è «bimba», «figlia adorata»), un suo ritorno di fuoco nelle manifestazioni più varie, che vanno dai ricordi legati al primo amore a quelli d'infanzia e adolescenza, dove lietezza e angoscia, vitalità e sentimento di morte sono stretti in un solo nodo. Ma a tornare sono soprattutto le voci, perché se da un lato «nei tempi recenti di *Xenia* e di *Satura* l'inarginabile presenza del 'bla bla' non consente spicchi alla vocalità»,³⁴ dall'altro nei libri diaristici Montale risale alle origini, alla necessità non solo di ritrovare, ma di reinventare le voci che hanno abitato il suo passato.

Non è da escludere che in questo recupero vocale abbia agito anche la memoria di Govoni, poeta molto amato dal Montale adolescente («Costui è grande!»)³⁵ e più volte ricordato con affetto e generosità nel corso degli anni. Il trillo della capinera potrebbe essere una remota reminiscenza lessicale di «trillano i capineri» di *Chiesetta deserta* ne *Le fiale*. Lessicale, sonora, ma forse anche legata, per contrasto, all'aura regressiva e sensuale della poesia govoniana, perché ciò che Montale non smise mai di vedere in Govoni fu il «poeta *puer*» senza alcuna «mediazione culturale»,³⁶ a differenza di Pascoli che, teorizzatore del fanciullino, *puer* lo era stato al secondo grado. Le primavere govoniane, rovesciando il finale di una ben nota *occasione*, «fioriscono» (*Carnevale di Gerti*), il trillo degli uccelli non è il canto di morte di chi, come la capinera, ha «breve sorte» o è destinata prima o poi al «paretaio». Si ripropone infatti per lei l'enigma dell'uccello che «non sa se lui sia lui o uno dei troppi / suoi duplicati» (*Il tu*): «Sono la capinera che dà un trillo / e a volte lo ripete ma non si sa / se è quella o un'altra». Il tu è emanazione di un io a sua volta plurimo. Non basta avere «orecchio» per distinguere le voci: la morte è anche questa indistinzione, questa sovrapposizione di figure in cui si perdono i connotati reali e individuali e le persone diventano fungibili.

2. *A tempo di musica: il sabià e il rigògolo*

Gli uccelli sono sempre i primi
pensieri del mondo.
Giorgio Caproni

«Di uccelli presi dal ròccolo / quasi note su pentagramma», recita l'attacco di un testo del *Quaderno di quattro anni*. L'equazione – gli «uccelli» come «note» – spiega anche la passione ornitologica di Montale, acusticamente sensibile alla varietà dei versi provenienti dal mondo dell'avifauna. Non deve allora stupire la tendenza, marcata in termini qualitativi, ad associare figure umane e volatili, che non si limita al caso di Annetta-capinera, ma contempla anche quello semanticamente forte del poeta-passero solitario e, altrove, del poeta-sabià.

Che *Il sabià* non sia uno fra i molti epigrammi, ma un testo in qualche modo rappresentativo, lo si deduce da una testimonianza di Borges che aveva conosciuto Montale a Milano nella primavera del '78.³⁷ Lo scrittore racconta di aver udito dal poeta proprio i versi di quel componimento, scelta che adombrava probabilmente un omaggio al maestro argentino, visto che il sabià è un uccello della famiglia dei tordi diffuso in America Latina.

John Butcher si è impegnato a ricostruire la genesi del componimento, rintracciandone le possibili fonti e contaminazioni poetiche.³⁸ Prima di lui, Cesare Segre segnalava la lettura da parte di

³⁴ VERDINO, *Il mancato Lotario...*, 63.

³⁵ MONTALE, *Quaderno genovese*, in *AMS...*, 1287.

³⁶ Id., *Lecture* (1962), in *Prose 1920-1979*, 2439.

³⁷ L'episodio è riportato da C. COSTANTINI in Id., *Borges. Colloqui esclusivi con il grande scrittore argentino*, Roma, Sovera Edizione, 2003, 32.

³⁸ J. BUTCHER, *Contributo allo studio delle fonti del Sabià montaliano*, «Allegoria», 40-41, 2002, 159-163.

Montale di un suo saggio sulla *Canção do exílio* di Gonçalves Dias, in cui il passero brasiliano è associato alla figura del poeta-cantore. Questa memoria si sarebbe innestata, secondo Butcher, su quella di una lirica di Nelo Risi, riportata da Montale in una recensione del '65 a *Dentro la sostanza*. La poesia s'intitola *Segni dei tempi* e può essere utile riprodurre la prima delle due strofe:

Socrate che amava la città piena di gente
disse una volta che le piante
non gli insegnavano più niente
decretando la morte della filosofia naturale

Il motto di spirito del *Sabià* sulla «fine di ogni vegetale» sembra consuonare con la prima quartina del poeta lombardo: a decretare la morte degli alberi e della «filosofia naturale» sono rispettivamente un «poeta senz'ali» e un filosofo metropolitano *ante litteram*, Socrate. Si tratta di indizi utili ad arricchire il quadro, ma peregrini rispetto al nucleo focale del testo montaliano, cioè al tema del canto poetico, che qui, a differenza delle poesie esaminate precedentemente, sostenute da una tensione drammatica non priva di effetti lirici, subisce un trattamento ironico e caricaturale: il «poeta senz'ali», incapace di cantare sugli alberi, vorrebbe rivendicare la terrestrità del delizioso canto del *sabià*, contrapporre allo sguardo etereo, metafisico, una poesia restia agli svolazzi, più aderente alle cose, agli aspetti concreti della realtà. Zollino, che nell'ambito delle riflessioni sugli apporti musicali nell'opera montaliana ha ritagliato uno spazio anche per questa poesia, richiama l'attenzione su un dettaglio niente affatto trascurabile, ovvero su un'antologia di poesia brasiliana pubblicata nel '54, che Montale doveva aver presente in qualità di curatore della collana (Croce del Sud). Più che i testi in cui compare il volatile, interessa la voce del lessico riportato in coda al volume e evidenziata dallo stesso Zollino: «SABIÁ: Uccello bruno, dal canto dolce e potente: l'usignolo del Brasile».³⁹ Montale sembra optare anche qui per lo stato intermedio di chi non si sente usignolo ma nemmeno poeta senz'ali: «esiste poi chi non canta né sopra né sotto / e ignoro se è uccello o uomo o altro animale. / Esiste, forse esisteva, oggi è ridotto / a nulla o quasi. È già troppo per quel che vale». Una definizione tipicamente montaliana, formulata, cioè, per negazione e sottrazione: il poeta è questa strana creatura sul confine incerto tra mondo umano e animale, della cui esistenza e funzione si dubita in un'epoca che relega la poesia a un ruolo sempre più marginale.

È ancora il «canto» di un uccello, il «rigògolo», a innescare in *Fine di settembre* una trafila di pensieri senza apparente soluzione di continuità, come parrebbe confermare una scelta sintattica anomala, ovvero l'assenza di punti fermi tra un periodo e l'altro, scelta che tuttavia non preclude l'uso della maiuscola per la frase che inizia. A titolo di esempio:

Il canto del rigògolo
è un suono d'ordinaria amministrazione
Non fa pensare al canto degli altri uccelli
Sto qui in una mezz'ombra Per alzare la tenda
Si tira una funicella Ma oggi è troppa fatica
anche questo [...]

La descrizione è all'insegna dell'atonia, anche stilistica: la dialettica tra dentro e fuori di molti componimenti montaliani, dove il fuori minaccia l'asilo protetto di un interno quasi sempre domestico (*Nuove stanze*) o rompe al contrario la stasi attraverso manifestazioni imprevedute (*In limine*), si esaurisce a favore di una identità fra i due poli che non presentano elementi di particolare interesse per l'osservatore. Fuori, tutto sembra svolgersi secondo la *routine* che l'io lirico registra in maniera apatica e asettica: «il canto del rigògolo / è un suono di ordinaria amministrazione», la

³⁹ A. ZOLLINO, *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Piombino, Il Foglio, 2008, 257.

radio vocifera, le macchine sfrecciano, la gente sfrutta l'ultimo ponte delle vacanze estive per trasferirsi in spiaggia. Dentro si sta «in una mezz'ombra» che non ha i connotati della quiete, insidiata com'è dal «martellio vocale del rigògolo» che non lascia tregua.

L'interrogativa apparente – «Quanto tempo è passato» – segna tuttavia uno scarto temporale e di tono, il passaggio dal presente al passato, dalla descrizione distanziata al *pathos* lirico della riflessione. Si comprende allora il senso dell'elencazione neutra della prima parte della poesia, quasi a voler enfatizzare la distanza incolmabile tra i fatti ordinari, degni a malapena di menzione, e le «resurrezioni e i miracoli» nostalgicamente rammemorati nella seconda.

Oggetto della meditazione finisce per essere come sempre il tempo:

Sapevo bene che il tempo era veloce
 ma era una nozione scritta nei libri
 Sotto lo scorrimento temporale
 era la stasi che vinceva il giuoco
 era un'infinitudine popolata
 ricca di sé, non di uomini, divina
 perché il divino non è mai parcellare

«Giuoco» è qui nel senso di beffa, di inganno, l'inganno del tempo che scorre veloce e in modo diacronico. Infatti l'immagine che segue è la stessa di un foglio di *Satura* che ha appunto per titolo *La diacronia*. Entrambi i testi propongono la coppia contrastiva «infinitudine»-«incudine», che svela la divaricazione tra un tempo inteso come sostanza fluida, in cui nulla trascorre mai del tutto, e un tempo «duro, metallico» che percuote e tortura gli individui. La violenza che Leopardi attribuisce alla Natura, Montale la attribuisce al tempo («nulla di buono è mai pensabile nel tempo», *Ai tuoi piedi*), grande avversario, nel suo scorrere inesorabile, della vita e della memoria. All'incudine del tempo si associa il «martellio» del rigògolo, il cui canto dovrebbe produrre gradevoli melodie, eppure ha in sé qualcosa di sinistro, che ricorda l'«orrenda indifferenza a volte un po' beffarda del tempo». Considerata l'attenzione di Montale ai suoni non soltanto della natura, ma delle parole, si può immaginare che la scelta sia caduta su rigògolo per il suono tambureggiante e ripetitivo del vocabolo. Non è poi privo di significato il fatto che l'invito ad abbandonare il tempo e a «vivere / nel fuordeltempo» provenga, nei *Diari*, dalla «voce» di una pendola a *carillon* che ha la bizzarra caratteristica di non emettere «trilli o rintocchi», ma di «esalare» l'aria (la «torjada») su cui Escamillo, il torero che seduce Carmen, fa il suo ingresso sulla scena all'inizio del secondo atto.

La pendola-talismano appartiene a un passato che non c'è più, a un «proavo» dimenticato dai suoi discendenti. Anche l'opera lirica, o l'operetta (*Le campane di Corneville* di Planquette), appartengono a un mondo lontano da quello in cui viveva Montale, si servono di una lingua, di situazioni e figure inattuali. Il melodramma – dice Bortolotto – è reazionario. Ma per Montale non è più questione di passato e presente, bensì di concepire il tempo nella sua realtà soggettiva, come distensione dell'anima, non come realtà oggettiva che s'incarna nella storia. In un istante la pendola tace ed esce dal Tempo, invitando il suo unico ascoltatore, l'io lirico, a proiettarsi «nel fuordeltempo, quello che nessuno / può misurare».

L'ultima produzione in versi di Montale sancisce il divorzio, sul piano formale, tra poesia e arte dei suoni («Ma la musica sempre più s'allontana»), lo svuotamento dell'anima del canto («La lima che sottile / incide tacerà, la vuota scorza / di chi cantava sarà presto polvere / di vetro sotto i piedi»), ma quanto più la voce del poeta minaccia di estinguersi, tanto più forte è l'appello a figure guerriere e salvifiche, spesso dotate di una vocalità portentosa. Lo vediamo in *Morgana*, la poesia che chiude il *Quaderno di quattro anni*.

Sulla «torma» svetta un 'tu' la cui eccezionalità è rimarcata da riferimenti musicali e letterari: la Regina della Notte del *Flauto magico* di Mozart, Cordelia del *Lear* di Shakespeare, Brunilde della *Tetralogia* di Wagner. Un palcoscenico straordinario, altro che mosche, moscerini, *hellish fly*. La

Regina della Notte non è del regno dei terrestri. «C'è in lei – scrive Massimo Mila – un'essenza, veramente barocca, come di ghiaccio ardente o di fiamma glaciale»,⁴⁰ definizione che assembla anche molte caratteristiche cliziane: la sovrumidità, l'imperiosità, il «fuoco / di gelo» di *Iride*. Infatti lo stesso Montale riconosceva al *Flauto magico* una «sublime contemperanza di fuoco e di ghiaccio»,⁴¹ che trova espressione nel virtuosismo canoro della Regina. Ma la Regina è anche dea vendicativa qualora le si neghi quel che le spetta di diritto; è antagonista di Sarastro, sacerdote di Iside e rappresentante del regno della luce. È una dialettica interessante, che arricchisce il discorso sui poli soprano-basso di cui si è parlato in queste pagine, se è vero che Sarastro figura tra i ruoli prediletti di Montale. È bene ricordare che un sintagma dell'aria eseguita dalla Regina nel secondo atto è andato a incastonarsi in una lirica delle *Occasioni, Il ritorno* (vv. 21-23): «angui / d'inferno», tratto dall'aria di furore *Gli angui d'inferno*, che fa del *Ritorno* uno dei testi più inquietanti e plutonici della poesia montaliana. Tutti questi elementi caricano di mistero e ambiguità il personaggio della Regina e della donna evocata in *Morgana*. La tessera mozartiana condensa in un'immagine grandiosa – la Regina della Notte, appunto – elementi contrastanti, le forze creatrici e distruttrici dell'inconscio: l'amore e la vendetta, la protettività e il possesso.

Il 'tu' femminile veste anche i panni di Brunilde, la Valchiria wagneriana, qui nel ruolo di figlia, non di amante di Sigfrido. Non a caso Montale sentiva a sé più congeniale il personaggio del Viandante-Wotan, padre degli dei e della stessa Brunilde. In *Satura*: «Io ero un nume / in abito turistico, qualcosa / come il Viandante della Tetralogia, / ma disarmato, innocuo, dissotterrato, / esportabile / di contrabbando da uno specialista. / Ma ero pur sempre nel divino».

Cordelia, Brunilde, la Regina della Notte sono capaci non solo di condurre il proprio destino, ma di muovere imprese grandiose. È con queste donne eccezionali che il *Quaderno* si chiude. Di nuovo la donna è creatura divina che si incarna, così scontando le pene del mondo, ma che infine ritorna nel divino trascinandosi con sé la poesia, che nasce da lei e per lei («ma non per te che uscivi per ritornarvi / dal grembo degli Dèi»). Soltanto la sua voce resiste all'inesorabile «Catastrofe», si prepara a fondare 'ciò che resta'.

⁴⁰ M. MILA, *Lettura del Flauto magico*, Torino, Einaudi, 2006, 97.

⁴¹ E. MONTALE, «*Il Flauto magico*» di Mozart (1955), in Id., *AMS...*, 562.