

LA MUSICA SI INFILTRA NELLA POESIA – L'ARTE DI EUGENIO MONTALE

ESZTER MOHÁCSY

Università Cattolica Péter Pázmány
mohacsy.eszter@gmail.com

Eugenio Montale è una delle personalità più significative della letteratura novecentesca, soprattutto per la sua attività poetica e prosastica. Il poeta del “male di vivere” è infiltrato forse per sempre nella mente del pubblico letterario per le sue opere malinconiche e nello stesso tempo ironiche, per i suoi versi che da una parte sono tradizionali, ma dall'altra sono anche innovativi su più livelli. Il suo mondo eccezionale si manifestava mediante poesie, prose, recensioni, interviste e critiche musicali.

Eugenio Montale già nella sua infanzia aveva un grande amore per la musica. Già da bambino ha conosciuto le gioie e le dolcezze del melodramma, per lo più in compagnia di suo padre. I suoi interessi per la musica erano così significativi che ha cominciato a studiare canto da baritono sotto l'insegnamento del maestro Ernesto Sivori (1853–1923). Alcuni decenni dopo Montale ha descritto quel periodo così: “Ho studiato tre anni, a Genova, con la precisa intenzione di darmi al teatro, ma poi la morte del mio maestro, Ernesto Sivori, mi procurò l'alibi che stavo cercando per smettere. Se fosse vissuto ancora, mi sarei trovato in una crisi più grave, avrei forse dovuto addirittura esordire per non dargli un dolore. Ma io non avevo il sistema nervoso adatto per affrontare il pubblico. Sarei morto nel giorno dell'esordio”¹ Cioè Montale è rimasto solo un osservatore del mondo musicale, ma come osservatore era molto attivo. Faceva attenzione alle nuove tendenze musicali, conservando la propria passione per la grande tradizione operistica di fine Ottocento.² La sua partecipazione più attiva nell'atmosfera della musica è cominciata nel 1954, quando è diventato critico musicale del *Corriere d'Informazione* (l'edizione pomeridiana del *Corriere della Sera*).

È difficile descrivere i pensieri montaliani in connessione alla musica. Questo tema è apparso quasi tutte le volte, quando Montale era intervistato. Non solo

¹ E. Montale: *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1976: 596.

² M. Villoresi: *Come leggere Ossi di seppia di Eugenio Montale*, Milano: Mursia, 1997: 14.

per la sua attività di critico musicale, ma perché la musica e le sue conoscenze musicali avevano un influsso diretto e concreto sulla sua poesia. Leggendo le opere montaliane si può affermare che la sua poesia si pasce non solo della poesia in generale, ma anche di altre arti, come per esempio la pittura e la musica. Come la pittura può essere ispirata dalla poesia o dalla musica, così la musica può essere motivata dalla poesia o dalla pittura. Questa complessità eterna della cultura si manifesta nella poesia montaliana. Ma anche se Montale amava la musica, ed ha accolto l'opinione che la poesia in sé stessa è già musica, nel contempo ha riaffermato la superiorità della parola sulla musica, perché anche il carattere asemantico della musica viene tematizzato e concettualizzato dalla letteratura, quindi dalla parola poetica.³ Questo collegamento reciproco tra poesia e musica caratterizzava in grande misura il primissimo periodo della poesia montaliana. Anche se naturalmente si trovano riferimenti musicali nelle opere più mature del poeta, nel suo primo periodo poetico (il cui risultato è stata la raccolta *Ossi di seppia*) l'intenzione di inserire un'espressione musicale nei propri versi era confessata chiaramente anche da Montale. Il poeta nella sua poesia sempre cercava la comprensione assoluta del mondo. Per questo anch'io sottolineerò il ruolo più profondo della musica nelle opere montaliane. Anche se la struttura e la metrica dei testi sono ugualmente pieni di musicalità, l'accento adesso cade sul modo in cui la musica poteva diventare non uno strumento nella scrittura della poesia, ma un'ispirazione che fa parte dell'essenza delle opere. La scuola artistica più vicina a questa tendenza è l'Impressionismo che rappresentava non l'apparenza fisica delle cose, ma il loro mondo interiore che gli artisti provavano a cogliere. La poesia montaliana funziona in un modo molto simile. Montale voleva sempre afferrare l'essenza delle cose, un'esistenza più profonda del mondo che lo circondava. Il suo amore per la musica lo ha aiutato tanto a far sentire quell'essenza.

Nel mondo musicale la sua ispirazione principale fu il compositore francese, Claude Debussy (1862–1918), il primo e forse il più grande innovatore della musica a cavallo dei due secoli: all'inizio del ventesimo secolo è avvenuto un cambiamento rapido e radicale nel modo di produrre e di intendere la musica.⁴ Debussy ha completamente violato il sistema tonale tradizionale, ed ha creato dissonanze che rompevano la scala armonica e dovevano essere recepite ed

³ G. P. Biasin: *Il vento di Debussy: la poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna: Il Mulino, 1985: 12–13.

⁴ G. Armellini & A. Colombo: *Letteratura, letterature: Primo Novecento*, Bologna: Zanichelli, 2005: 508.

accettate dall'orecchio dell'ascoltatore.⁵ Ha rifiutato le gerarchie armoniche già esistenti, ed ha creato un linguaggio musicale senza pari. Il suo stile è caratterizzato da un tipo di anti-grandiosità, da un atteggiamento semplice e pulito, che vuole rappresentare non solo una dissonanza sonora, ma anche una più profonda dissonanza interiore.

La sua ispirazione principale per creare quella dissonanza era la natura. Debussy aveva un rapporto molto intenso ed empatico con i fenomeni e con gli elementi che animano il mondo, per cui al suo occhio attento e curioso anche i fenomeni più comuni e più semplici si coloravano di un fascino misterioso.⁶ Il punto più comune tra Montale e Debussy è la Natura e l'amore per i fenomeni naturali; tra essi l'acqua e il mare (accompagnato spesso dal vento) avevano un'influenza notevole sulle loro opere. Per Montale la visione sempre ricorrente del mare viene dalla sua patria, la Liguria e dai tempi trascorsi sulla riva del Mar Ligure. Mentre per Debussy l'acqua era interessante ed ispiratrice per il suo carattere liquido e libero e per il suo movimento vario e pieno di musicalità. Nella sua musica ha provato più volte a rappresentare l'impressione che il movimento dell'acqua aveva sui suoi sensi. Il suo processo di comporre è descritto chiaramente da Jarocinski: "Anche quando si ispira dalla natura, Debussy non si sforza mai di riprodurla. Traspose i suoi elementi solo per la gioia di ascoltarli in musica. Non è il quadro che lo interessa, ma la percezione, non il fiore, ma il suo schiudersi".⁷ Per Debussy la musica era un po' anche letteratura, perché voleva esprimere gli stessi pensieri ed impressioni. Solo i loro strumenti sono differenti. Per questo c'è un rapporto reciproco (e adesso non parliamo solo di Montale e di Debussy) tra la poesia e la musica, che si prendono per mano, e lasciano tracce sulla formazione l'una dell'altra.

⁵ G. P. Biasin: *Il vento...*, *op.cit.*: 11.

⁶ F. Spampinato: 'Debussy e la seduzione dell'acqua. Suggestioni e metafore della liquidità nella musica', *Musica/Realtà*, 2001: 22-35, p. 22.

⁷ S. Jarocinski: *Debussy, impressionismo e simbolismo*, versione italiana di M. G. D'Alessandro, Fiesole: Discanto Edizioni, 1980: 176.

Ossi di seppia

Scrivendo il mio libro (un libro che si scrisse da sé) [...] ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. [...] E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza.⁸

Ossi di seppia è un'opera nata chiaramente da un'espressione musicale, quasi come se il poeta fosse guidato dal proprio amore per la musica. Per questo ha denominato la prima sezione della raccolta *Movimenti*, perché le poesie inserite in questo pezzo erano profondamente legate a quell'espressione musicale. Sin dal titolo generale *Movimenti*, la serie tradisce l'ispirazione musicale che qui più che altrove Montale tenta di accordare al proprio sentimento poetico.⁹ Montale, suggestionato dalle novità ritmiche della musica contemporanea, sentiva il bisogno di riprodurre il ritmo nuovo anche nella sua poesia. Ma questo bisogno rimaneva solo "un'ingenua pretesa di imitare gli strumenti musicali";¹⁰ specialmente nel caso degli *Accordi* giovanili. Ma anche questa "ingenua pretesa" porta tante similitudini col Simbolismo francese, con l'Impressionismo ed anche con l'arte di Debussy.

Corno inglese

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

⁸ E. Montale: *Sulla poesia*, *op.cit.*: 565.

⁹ M. Villoresi: *Come leggere...*, *op.cit.*: 52.

¹⁰ E. Montale: *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini & G. Contini, Torino: Einaudi, 1980: 865.

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

Nel repertorio montaliano ci sono tante tracce che tradiscono la sua passione per la musica, ma si può dire forse che solo il *Corno inglese* può essere descritto come il momento di massima fusione tra poesia e musica in Montale¹¹ (o per lo meno è una di quelle poche poesie che possono essere definite così), perché qui la musica non è uno strumento decorativo, ma è una partecipante attiva che si nasconde in quasi tutte le parole di Montale. La musica non si manifesta solo nella metrica o nel ritmo, ma anche nelle scelte lessicali.

Il protagonista della poesia è il vento, che, non solo in quest'opera montaliana, si manifesta come una forza dinamica e creativa, che è sempre in movimento. E questo movimento pervade tutte le righe, dandole un ritmo continuo, un corso ininterrotto. Il vento è capace di suonare tutti i piccoli pezzi della natura e del mondo. Il vento è quello che mette in movimento tutto quello che ci circonda, riempie le cose con vitalità e con diversi suoni, e ha anche la forza di ammutolirle, come se fosse un direttore d'orchestra. Montale era un poeta veramente eccellente, perché soltanto con le parole poteva rappresentare il quotidiano, ma nello stesso tempo miracoloso fenomeno del vento. E per questo si può dire, che qui Montale veramente ha fatto della musica l'essenza della poesia. Perché la musica qui è la musica (o il suono) del vento. E questa musica investe la natura, scuote i *fitti alberi*, e *spazza l'orizzonte di rame*. Questa musica sconvolge anche il mare, ed è invocata come se fosse un salvatore, come quello che dovrebbe rianimare il poeta stesso.¹² Si può osservare che in questa poesia si trova una bella fusione delle immagini acustiche e di quelle visive, come se ascoltassimo quello che è scritto, o per meglio dire, disegnato. Qui si manifesta la passione di Montale non solo per la musica, ma anche per la pittura, e specialmente per la pittura impressionista. Per esempio *l'orizzonte di rame* è soprattutto un'immagine visiva, una nota pittorica che descrive il colore rosso-arancione delle nuvole sotto i raggi del tramonto;

¹¹ E. Montale: *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi & F. d'Amely, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2009: 33.

¹² E. Bonora: *Lettura di Montale*, Torino: Tirrenia-Stampatori, 1980: 49.

ma può essere anche un'immagine acustica, che suscita nel pensiero il fragore di suoni metallici nel *cielo che rimbomba*.¹³ Quindi tutta la tematica della poesia è costituita dalla mescolanza della musicalità, della pittura impressionista e del mondo inconfondibile di Eugenio Montale. Così Montale arricchisce la tematica generale tra uomo e Natura, con lo strumento della musica, come se la musica fosse quasi un ponte tra la smisuratezza della Natura ed il mondo interiore dell'uomo.

Secondo *Il vento di Debussy*, il libro di Gian Paolo Biasin (1933–1998) Montale ha creato col *Corno inglese* un'unità ritmica musicale, con frasi principali: 'Il vento lancia a terra una tromba e suonasse te pure, cuore'; e con frasi secondarie: 'Il vento che suona gli alberi, e spazza l'orizzonte (dove strisce si protendono al cielo, che rimbomba) e spazza il mare (che muta colore); il vento che nasce e muore nell'ora (che s'annerà). "Alla frase principale corrisponde la linea melodica, alle secondarie i materiali armonici".¹⁴ Come si può osservare anche a prima vista, c'è uno squilibrio tra i due elementi sintattici, grazie alle secondarie (ed alle loro secondarie). Con questa soluzione Montale ha creato un ritmo nuovo, diverso ed insolito nella struttura della poesia. Questo ritmo quasi sconnesso, e la sintassi sospesa non possono non richiamare alla mente la sconnessione e la disarmonia di Debussy. Con la sconnessione dei diversi elementi grammaticali Montale crea una disarmonia non solo al livello del testo, ma anche al livello del suo messaggio, cioè l'impossibilità di un'armonia fra l'elemento psicologico, rappresentato dal cuore, e l'elemento paesistico, il vento.¹⁵

Oltre queste soluzioni un po' astratte esistono anche idee diciamo più concrete. Per esempio il professore Gilberto Lonardi ha paragonato gli versi della parentesi alle parole di un recitativo di Alfonso XI nella *Favorita* di Donizetti (imparato da Montale durante i suoi studi sotto la guida di Ernesto Sivori), sebbene nessuna delle parole dell'opera venga ripresa nella poesia, la struttura sintattica, ritmica e metrica è molto simile ("reami di lassù! D'alti Eldoradi / malchiusse porte!" → "Giardini d'Alcazàr, de' mauri regi / care delizie").¹⁶

Alla fine dell'opera il poeta in modo desiderativo ("suonasse") si rivolge al cuore, lo strumento scordato, cioè non accordato. Non accordato nel senso che è incapace di risuonare con la realtà naturale. Il poeta desidera trovare un accordo

¹³ *Ibid.*: 48.

¹⁴ G. P. Biasin: *Il vento...*, *op.cit.*: 31.

¹⁵ M.S. Assante: *Montale e la musica: "Quel regno di fuochi fatui e cartapesta"* (dissertazione dottorale), Napoli, 2016: 63.

¹⁶ G. Lonardi: 'Montale, la poesia e il melodramma', *Chroniques italiennes*, 1999: 65–75, p. 71.

del cuore con il mondo naturale, ma il cuore ormai non è capace di quell'accordo. Tale contrasto, tra l'impeto vitale che sconvolge la natura e l'inerzia che intorpidisce il cuore, è presente nella lirica montaliana.¹⁷ A questa disarmonia si riferiscono le parole di Montale nel suo libro *Sulla poesia*: "Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia".¹⁸ Dunque il tema della disarmonia è molto frequente nelle opere di Montale, e il poeta ha provato a rappresentarla non solo con le parole ma anche con la struttura ed il ritmo di una poesia.

Montale con il *Corno inglese* ci fa sperimentare un fenomeno ineffabile, l'impressione di qualcosa, così come gli impressionisti o i simbolisti provavano a cogliere l'impressione della realtà mediante non una descrizione realistica, ma una rappresentazione dei sentimenti e degli effetti che possono avere sullo spettatore. Il ruolo dello spettatore è un riferimento chiaro non solo all'Impressionismo in generale, ma anche all'Impressionismo debussiano. L'ascoltatore, lettore o fruitore dell'opera d'arte (sia essa musicale, letteraria o artistica), secondo gli impressionisti, è costretto inizialmente a perdersi nella confusione disordinata di linee e colori, nel campo della pittura, o di suoni, nel campo della musica.¹⁹ L'esercizio di creare un'interpretazione unita spetta allo spettatore e alla sua fantasia, che cioè riceve un ruolo attivo nella creazione dell'opera. Per avvicinarsi a quell'essenza mai raggiungibile c'è bisogno dell'ultimo elemento, e quello è l'anima dello spettatore. L'opera funziona solo come uno strumento per sperimentare livelli superiori o diversi dall'ordinario. In tal modo nasce quella libertà che anche Debussy ha annunciato. Per il compositore francese la musica era una arte libera, zampillante, un'arte di aria aperta, in cui "la teoria non esiste".²⁰

Falsetto

Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude.
Ciò intendi e non paventi.

¹⁷ E. Bonora: *Lettura di Montale, op.cit.*: 48.

¹⁸ E. Montale: *Sulla poesia, op.cit.*: 570.

¹⁹ M. Tortora: "Ogni apparenza dintorno vacilla s'umilia scompare". *Lettura di Corno inglese, Allegoria*, 2012: 134-153, p. 139.

²⁰ F. Spampinato: *Debussy..., op.cit.*: 23.

Sommersa ti vedremo
nella fumea che il vento
lacera o addensa, violento.
Poi dal flotto di cenere uscirai
adusta più che mai,
proteso a un'avventura più lontana
l'intento viso che assembla l'arciera Diana.
Salgono i venti autunni,
t'avviluppano andate primavere;
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.

La dubbia dimane non t'impaura.
Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
e al sole bruci le membra.
Ricordi la lucertola
ferma sul masso brullo;
te insidia giovinezza,
quella il lacciolo d'erba del fanciullo.
L'acqua è la forza che ti temprà,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,
come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura.

Hai ben ragione tu! Non turbare
di ubbie il sorridente presente.
La tua gaiezza impegna già il futuro
ed un crollar di spalle
dirocca i fertilizi
del tuo domani oscuro.

T'alzi e t'avanzi sul ponticello
 esiguo, sopra il gorgo che stride:
 il tuo profilo s'incide
 contro uno sfondo di perla.
 Esiti a sornmo del tremulo asse,
 poi ridi, e come spiccata da un vento
 t'abbatti fra le braccia
 del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi, della razza
 di chi rimane a terra.

La scelta del titolo è una componente interessante della poesia, è un altro riferimento musicale (come lo era il *Corno inglese* o i *Minstrels*). Il falsetto è la voce di testa che un cantante maschile emette per imitare il timbro femminile. Cioè la melodia cantata in falsetto è una melodia ironica e giocosa, come il rapporto tra Montale ed Esterina era ironico e giocoso. Questo tono giocoso accompagna tutta la poesia mediante la struttura delle rime e dei diversi ritorni fonici, di cui parlerò dopo. Ad un secondo livello, non è assolutamente esclusa la teoria che si basa su un tipo di immedesimazione. Cioè il cantante maschile con la formazione del falsetto deve immedesimarsi con la donna. Montale forse voleva immedesimarsi con Esterina e con quella spensieratezza che la donna rappresentava, ma nella chiusura della poesia si rivela che il poeta può rimanere solo un osservatore: “Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra”. I falsettisti raggiungono tonalità più alte, ma non possono nascondere l'artificio tecnico del loro canto (cioè il canto di testa e non di petto), per questo si rendono riconoscibili, affermando così la propria identità.²¹ Anche se il cantare in falsetto è una tecnica usata per ironizzare il modo di cantare delle donne, nel caso di tale poesia il suo significato è più profondo. Perché Montale non vuole appartenere alla “razza di chi rimane a terra”, e ammira l'attitudine leggera di Esterina, sebbene lo sappia che questa leggerezza, per la maggior parte, viene dall'età fanciulla della protagonista. Neanche Montale era un uomo vecchio negli anni della scrittura della poesia (aveva circa 26–27 anni), ma era suscettibile anche ai fenomeni preoccupanti della vita e del mondo (interiore ed esteriore).

Oltre il personaggio di Esterina, il ruolo più significativo della poesia è quello del mare. Già nel *Corno inglese* il poeta ha rappresentato il movimento del mare,

²¹ M. Tortora: 'Un punto di svolta in Ossi di seppia: lettura di Falsetto', *L'Elisse*, 2010: 165–188, p. 187.

che “scaglia a scaglia / livido, muta colore”, ma nel *Falsetto* questa descrizione è molto più dettagliata. Si potrebbe dire, che quello che è stato raffigurato dal vento nel *Corno inglese*, adesso è raffigurato dal mare e dall’acqua. E come nelle poesie precedenti c’erano dei riferimenti alla musica debussyana, la situazione è la stessa con il *Falsetto*. Il punto comune con Debussy in questa poesia è l’acqua. La natura, e specialmente l’acqua, era una fonte primaria per il compositore francese. Debussy era affascinato dai fenomeni che coinvolgono le acque. La sua composizione più famosa, *La mer* (Il mare), interpretata per la prima volta nell’autunno di 1905, è un attestato indubitabile di questo amore. Debussy in una sua lettera l’ha descritto così: “Il mare mi è stato molto propizio, mi ha mostrato infatti tutte le sue acconciature. Ne sono ancora tutto inebriato”; e in un’altra lettera ha fatto una piccola rivelazione del proprio passato: “Forse non lo sapete che avrei dovuto intraprendere la bella carriera del marinaio e che solo per caso ho cambiato strada. Ciononostante ho mantenuto una passione sincera per il mare”.²² L’acqua e la natura per Debussy erano ispirazioni molto più importanti di tutti gli altri fenomeni del mondo. Tutta la sua musica si basava su queste fonti; per lui la musica era “un’arte a misura degli elementi, del vento, del cielo, del mare”.²³ Il carattere liquido dell’acqua la rende inafferrabile e completamente libera per sempre. L’acqua del mare similmente alle persone ha dei diversi stati d’animo, che può rappresentare mediante i suoi movimenti (spesso provocati dal vento). Può essere tranquilla o arrabbiata, silenziosa o rumorosa, pacifica o pericolosa. Nella sua forma tranquilla il mare è un fenomeno naturale, che può fornire alle persone un luogo di meditazione e di introspezione, dove l’anima torna tranquilla. Invece con il suo lato furioso e fiero e con la sua ingovernabilità il mare è una delle creature divine più spaventose. Tutte queste variazioni d’umore hanno ispirato Debussy e Montale, per cui nella loro carriera il mare è diventato un punto basilare e sempre ricorrente. Nel *Falsetto* il fenomeno dell’acqua è strettamente legato alla visione di Esterina, perché il poeta l’ha visto tante volte nel mare o nei pressi del mare a Monterosso. Per queste circostanze il mare fa parte del quadro che Montale ‘ha dipinto’ della figura sognata di Esterina (“L’acqua è la forza che ti tempera, / nell’acqua ti ritrovi e ti rinnovi”, vv. 29–30). Esterina è una bella creatura, quasi una sirena, che fa parte dell’Infinito e che con la sua spensieratezza e con la sua leggerezza si immedesima con la chiarezza e con la libertà spirituale e divina della natura. E per quanto riguarda il lato musicale della natura, Debussy ha creato una descrizione perfetta: “La musica è una matematica misteriosa i cui elementi

²² F. Spampinato: *Debussy...*, *op.cit.*: 24.

²³ *Ibid.*: 23.

partecipano dell'Infinito. Essa è responsabile dei movimenti delle acque, del gioco delle curve descritte dalle mutevoli brezze; niente è più musicale di un tramonto. Per chi sa guardare con emozione, è la più bella lezione di sviluppo scritta in quel libro non letto abbastanza assiduamente dai musicisti: la Natura”²⁴

Le persone vedono Esterina avvolta dalle nubi (a questo si riferisce “fumea”) che la forza violenta del vento disperde o concentra; questa nube rappresenta la panica collocazione nella natura, ma riprende anche la figura del secondo verso con allusione ironica all'età (“grigiorosea nube”).²⁵ Cosicché si manifesta anche nel *Falsetto* il fenomeno del vento, adesso violento, che provoca i movimenti del lacerare e dell'addensare. Per Montale l'opera di Giacomo Puccini (1858–1924), *Madama Butterfly* (rappresentata per la prima volta nel Teatro alla Scala nel 1904) era una grande ispirazione, e teneva la sua melodia in alta considerazione per almeno un paio di ragioni; per questo non è escluso che la visione del fumo legato al fenomeno del mare nella realtà sia una derivazione pucciniana: “Un bel dì, vedremo levarsi un fil di fumo sull'estremo confin del mare...” (l'aria di Butterfly nel secondo atto).²⁶ L'immagine di “fumea” sarà ripresa in seguito: “Poi dal fiotto di cenere uscirai / adusta più che mai”. La cenere adesso raffigura il colore della folla delle nuvole, o per meglio dire del mare delle nuvole grigie che circondano Esterina. Il “fiotto di cenere” cioè significa il mare delle nubi grigiastre, con la mescolanza di questi immagini Montale fa combaciare il fenomeno della terra (mare) con quello del cielo (nuvole). La figura di Esterina, fra l'altro, rappresenta nella sua visione questo combaciare del mondo terreno e del mondo celeste.

La chiusura della prima strofa: “io prego sia / per te concerto ineffabile / di sonagliere”, è l'unica volta nella poesia, in cui Montale scrive in prima persona singolare. E il poeta prega il cielo, perché vuole che quel rintocco celeste suoni ad Esterina, come se fosse un concerto così bello, che non potrebbe essere descrivibile con parole. La melodia e il modo in cui le sonagliere suonano devono avere un'armonia ineffabile. L'ineffabilità è un concetto strettamente legato a tutte le arti, ma specialmente alla musica. Per capire meglio questo legame particolare cito di nuovo le parole di Debussy: “La musica comincia là dove la parola è impotente a esprimere: la musica è scritta per l'inesprimibile; vorrei che essa sembrasse uscire dall'ombra e che, qualche istante dopo, vi ritornasse”.²⁷ Se la musica in

²⁴ *Ibid.*: 22.

²⁵ E. Montale: *Ossi di seppia*, *op.cit.*: 19.

²⁶ G. Lonardi: *Il fiore dell'addio: Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna: Il Mulino, 2003: 38–39.

²⁷ G. P. Biasin: *Il vento...*, *op.cit.*: 17.

generale nasce per esprimere l'inesprimibile, anche la musica stessa diventa un fenomeno ineffabile. Si può parlare delle tecniche, delle tonalità, dei diversi stili, ma raggiungere la sua essenza con parole è quasi impossibile. Così impossibile, come il desiderio di Montale di raggiungere l'essenza delle cose, la comprensione assoluta del mondo e dei suoi fenomeni naturali o spirituali. Ed è possibile che dietro questa locuzione, oltre il riferimento musicale, Montale sottointenda un tipo di salvaguardia della giovanile spensieratezza di Esterina.²⁸ Il poeta prega per la donna, perché non vuole che lei conosca gli orrori del mondo.

Musica sognata / Minstrels

Ritornello, rimbalzi
tra le vetrate d'afa dell'estate.

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

Musica senza rumore
che nasce dalle strade,
s'innalza a stento e ricade,
e si colora di tinte
ora scarlatte ora biade,
e inumidisce gli occhi, così che il mondo
si vede come socchiudendo gli occhi
nuotar nel biondo.

Scatta ripiomba sfuma,
poi riappare
soffocata e lontana: si consuma.

²⁸ M. Villoresi: *Come leggere...*, *op.cit.*: 128.

Non s'ode quasi, si respira.
Bruci
tu pure tra le lastre dell'estate,
cuore che ti smarrisci! Ed ora incauto
provi le ignote note sul tuo flauto.

“Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli Ossi di seppia avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: Musica sognata.”²⁹

Dunque la nascita di questa “cosetta” è ispirata di nuovo da un'esperienza personale di Montale. Nel marzo del 1916 a Genova Montale era presente a un concerto nel Teatro Felice, in cui furono eseguite dal violoncellista francese André Hekking (1866–1925) e dal pianista Luigi La Volpe le opere *Les collines d'Anacapri* e *Minstrels* di Claude Debussy. Lo scrittore stesso ha descritto la propria poesia col titolo identico ai *Minstrels*, come se fosse un'imitazione dell'opera debussiana, ed una univoca dichiarazione del suo interesse e della sua ammirazione per il compositore francese. Eppure la poesia, per la prima volta intitolata *Musica sognata* della prima edizione degli *Ossi di seppia*, veniva esclusa poi nella seconda (è successo unicamente con questa poesia). Nel 1962 è stata ristampata nel raro volumetto intitolato *Accordi e pastelli*,³⁰ e finalmente è stata rientrata nell'edizione di *Tutte le poesie* nel 1977 con il nuovo titolo di *Minstrels*, corredato con la dicitura “da C. Debussy” per rendere esplicito il riferimento. Questo pezzo del compositore francese è l'ultimo preludio del primo libro dei *Préludes* per pianoforte, presentato nel 1910, quando Montale aveva solo 14–15 anni. Il poeta l'ha sentito nel 1917, e l'ha definito come musica ironica, descrittiva ed impressionistica, piena di sconnessione, di colori e di metri. Una musica che si vorrebbe sentire e risentire. Un tipo di parodia grottesca e sorprendente, con cui Debussy era fedele alla sua convinzione sulla libertà artistica, nel senso generale ed anche formale. L'ispirazione per Debussy potevano essere i gruppi di menestrelli, che hanno cominciato ad esibirsi in Europa intorno al 1900. Ma è più probabile che i *Minstrels* abbia preso la sua origine dal genere risalente ai primi decenni dell'Ottocento, quando gli spettacoli dei menestrelli erano rappresentati dai servi sulle piantagioni americane. I quattro o cinque lavoratori erano bianchi con una

²⁹ E. Montale: *Sulla poesia*, op.cit.: 563.

³⁰ E. Bonora: *Lettura di Montale*, op.cit.: 202.

maschera nera sulla loro faccia, con cui facevano riferimento alla tensione tra gli addetti bianchi e quelli neri.³¹ È successo anche viceversa, dai servi neri ignoranti ed ingenui, che hanno messo in ridicolo gli altri lavoratori bianchi, o addirittura i propri padroni bianchi, ironizzando per esempio sul loro modo elegante di ballare. Tali spettacoli includevano danze, assoli di corno, melodie suonate da diversi strumenti musicali (come il banjo, le ossa o il tamburino), canti di ballate e racconti di barzellette, cioè tante forme dell'arte. Per quanto riguarda la parte musicale che suonavano, era caratterizzata da diversi tipi di musica, come per esempio il jazz, il ragtime o il blues, i cui elementi poi avrebbero fatto nascere tutta la musica leggera. I *Minstrels* con i suoi ritmi sempre variabili, è costituito in un modo, come se volesse contenere tutte le parti di quelle serate spettacolose dei lavoratori. La scelta di questo ceto sociale non è straordinario nel mondo debussyano o in quello montaliano. Ambedue gli artisti con le loro opere testimoniano l'anti-eroismo dei loro personaggi, che in un certo senso sono modelli culturali del Primo Novecento. In questo campo i *Minstrels* del compositore francese non è l'unico pezzo sull'argomento anti-eroico. Debussy ha musicato poesie di Banville (*Pierrot*, 1842) o Verlaine (nella raccolta di *Fêtes galantes*, 1881, che appunto per la musica debussyana aveva molta risonanza nel mondo artistico), nelle quali si ritrovavano personaggi della commedia dell'arte italiana: per esempio Colombina, Pedrolino (*Pierrot*) o Arlecchino.³² Personaggi quotidiani, comici e semplici che con la forza dell'improvvisazione hanno lo scopo principale di divertire il pubblico.

Cioè nel caso di Montale parliamo di un'ispirazione dell'arte contemporanea, l'arte di un'aria fresca, libera e pronta a sperimentare nuove tendenze, tipo anche umoristico. Nella musica di Debussy la drammaticità e la comicità sono presenti tenendosi per mano, similmente alla poesia montaliana in cui gli elementi dell'ironia e della serietà si alternano continuamente. Prende sul serio il mondo circostante, ma nello stesso tempo ride sulla sua faccia. Come lo fanno i servi neri, che hanno paura dai loro padroni, ma possono sopravvivere alle vicissitudini della vita solo con la forza dell'ironia e della gioiosità. Il carattere ironico e vario dei *Minstrels* può venire da quest'ispirazione. Dicono che per i pianisti abituati ai pezzi musicali classici è molto difficile suonare quest'opera debussyana,³³ perché il suo ritmo è molto strano ed eccezionale, non solo rispetto alle altre opere scritte

³¹ S. Bruhn: *Images and ideas in modern french piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy and Messiaen*, Stuyvesant: Pendragon Press, 1997: 115 (tradotto da me).

³² G. P. Biasin: *Il vento...*, *op.cit.*: 23.

³³ *Idem.*

per pianoforte, ma anche all'interno del repertorio del compositore francese. Se un pianista vuole creare l'atmosfera giocosa e quasi misteriosa di *Minstrels*, deve suonare il pianoforte in un modo irregolare, staccando con gli studi precedenti e con le abitudini tradizionali. Perché l'opera ha l'intenzione non segreta di imitare tutti gli strumenti possibili usati dai menestrelli, attraverso la voce solitaria del pianoforte. Quest'idea crea un tipo di spontaneità e freschezza nell'opera, come se fossero inventate le melodie durante l'esecuzione del brano musicale. Debussy si stacca dalla musica convenzionale, e un po' anche dalla realtà. Questo distacco era una specie di missione per lui: la liberazione della musica dalle regole sintattiche e dai procedimenti di sviluppo prestabiliti. Con la sua fantasia ha ricostruito nei *Minstrels* quel piccolo mondo chiuso dei lavoratori, che similmente provavano a staccarsi dalla loro realtà rigida e disperata. I *Minstrels* è un disegno rapido che crea associazioni di suoni, in cui sarebbe vano cercare una giustificazione nelle regole dell'armonia tradizionale; così Debussy ha cambiato il ruolo ed anche il significato del fattore armonico.³⁴ Dopo tutte queste caratteristiche, non è sorprendente che la musica sconnessa, ritmica e non sottomessa a una gerarchia armonica di Debussy, abbia sollecitato la curiosità della mente giovane ed aperta di Eugenio Montale.

Ma perché il nostro Montale ha scelto proprio questo brano musicale di Debussy? Non solo per la sua novità ritmica o per il suo carattere umoristico. Il fattore che ha suscitato la creatività montaliana è proprio il mondo o la vita dei menestrelli. E in questo caso non conta se parliamo dei menestrelli dei primi decenni dell'Ottocento o quelli del primo Novecento. Il loro ruolo occupato nel mondo e nella società era molto simile. Erano personaggi insignificanti, quasi invisibili. Nel caso dei lavoratori possiamo dire che erano visibili solo se avevano fatto male il proprio dovere. Il lavoro buono e soddisfacente era ovvio e per questo invisibile. E però la scelta di *Minstrels* può essere interpretata come una riflessione di Montale sul ruolo del poeta nella società di allora, un ruolo ormai quasi invisibile che è entrato in un genere marginale e mal sopportato.³⁵ Il poeta in generale ha perso la sua funzione di vate e comincia ad abituarsi al ruolo simile dei menestrelli. Nel 1962 Montale ha descritto la posizione dei poeti nella società così: "E che dire della situazione del poeta nella società attuale? In genere non è una situazione allegra: c'è chi muore di fame, c'è chi vive alla meno peggio con altri mestieri, c'è chi va in esilio e c'è chi sparisce senza lasciar tracce".³⁶

³⁴ S. Jarocinski: *Debussy, impressionismo e simbolismo*, op.cit.: 168.

³⁵ G. P. Biasin: *Il vento...*, op.cit.: 26.

³⁶ E. Montale: *Sulla poesia*, op.cit.: 592.

Così nel lavoro di Montale e in quello di Debussy è entrata la figura dell'antieroe, che nell'arte moderna funzionava come una chiave interpretativa fondamentale.³⁷ Dunque l'argomento principale della poesia montaliana è la musica suonata dai menestrelli, da quei suonatori ambulanti che diventano i "tre avanzi di baccanali", o "uomini paradossali" (in un'altra versione della poesia), "vestiti di ritagli di giornali", intrpretati in un modo modernissimo da Montale.³⁸ Ma sopra il velo di questa "musica senza rumore" si nasconde la rappresentazione di una realtà specifica dei menestrelli e di quella personale di Montale, come poeta. Cioè la scelta tematica è un bello specchio in cui il poeta dà a vedere l'autoconsapevolezza della sua funzione poetica. La salvezza per i menestrelli era la musica e gli spettacoli, in cui anche se prendevano in giro i loro padroni e la propria vita miserabile, potevano staccare da questi problemi almeno per alcune ore. Come il poeta si stacca dal mondo, col metodo di scrivere poesie sul mondo. Perché tutti i tipi d'arte reagiscono al mondo circostante, in un modo realistico o astratto, descrittivo o narrativo, diretto o indiretto. L'ispirazione è sempre la stessa, solo i metodi si diversificano. Nel caso di Montale e Debussy questi metodi sono molto simili, anche se lavoravano in diversi campi dell'arte. La melodia dei *Minstrels*, che attraversa la lirica montaliana, che a sua volta cerca di riprodurre l'opera di Debussy, è affascinante proprio per il suo essere instabile, scoppiettante, incalzante e voluttuosa.³⁹ La mescolanza di queste caratteristiche ha ispirato Montale a scrivere una poesia giovanile, ma nello stesso tempo adulta, imitando la musica, ma in un modo assolutamente diverso dall'intenzione operante dentro di lui durante la scrittura degli *Accordi*. Questa musica è eseguita da un'orchestrina clownesca, che raffigura l'arte nuova tra simbolismo e avanguardie,⁴⁰ rafforzando l'antieroisimo e la banalità dei personaggi montaliani (e dello stile di Debussy). Quest'arte nuova in Italia è stata rappresentata soprattutto da Aldo Palazzeschi (1885–1974) e da Corrado Govoni (1884–1965).⁴¹ Mentre la poesia fantasiosa di Govoni era una bella mescolanza di diversi movimenti culturali, come per esempio il crepuscolarismo, il simbolismo, il futurismo, il surrealismo o l'ermetismo, il motto semplicissimo di Palazzeschi era "Lasciatemi divertire!" (una poesia nella raccolta intitolata *L'incendiario*, 1913), una frase quasi buffa, con cui il poeta ha reagito all'atmosfera troppo seria, che sempre caratterizzava la poesia italiana, ed

³⁷ G. P. Biasin: *Il vento...*, *op.cit.*: 5.

³⁸ *Ibid.*: 25.

³⁹ M. S. Assante: *Montale...*, *op.cit.*: 45.

⁴⁰ E. Montale: *Ossi di seppia*, *op.cit.*: 23.

⁴¹ *Ibid.*: 23–24.

anche la poesia dappertutto nel mondo. Questo carattere della poesia in generale non è sorprendente, la maggior parte delle opere d'arte è nata e sempre nascerà dal dolore e dalle sofferenze della vita. La pena è una forza molto più ispiratrice dell'allegria. Quindi sarebbe un po' ironico usare questo motto palazzesco nel caso del poeta, che "ha incontrato spesso col male di vivere", ma è vero che anche lui aveva delle tendenze nelle proprie poesie, che hanno provato a creare un'atmosfera più leggera e libera, che elabora temi gravi, ma li scioglie con un linguaggio giocoso ed unico, che deriva dal suo ritmo scattante ed insolito, cioè dal ritmo debussiano.

La musica proveniente dal gioco dei menestrelli è una "musica senza rumore / che nasce dalle strade". Una musica senza suono, quasi impercettibile, identico al silenzio. Il silenzio è una delle più grandi innovazioni di Debussy, descritta in un modo bellissimo dal musicologo francese, Vladimir Jankélévitch (1903–1985): "La musica non comincia e non finisce. Emerge dal silenzio, si impone senza preliminari, in medias res, poi, interrompendo il suo corso, continua a tessere la sua trama nel nostro sogno";⁴² "Debussy cerca di afferrare l'istante liminale a partire dal quale il silenzio diventa musica".⁴³ Una musica che nella poesia di Montale sale a fatica verso l'alto, divenendo udibile, ma poi riscende subito nella non udibilità ("s'innalza a stento e ricade").⁴⁴

La musica è un tipo di visione, che crea un legame tra il mondo reale ed il mondo della fantasia. L'ulteriore può essere rappresentato per esempio mediante la mescolanza delle esperienze sensoriali (dunque con sinestesie), che è capace di descrivere ed anche colorare la realtà. La seconda metà dell'ultima strofa sposta l'attenzione sul cuore del soggetto, cioè sulla musica. Secondo l'opinione di André Michel (1922–2014), un compositore francese del XX secolo, Debussy ha ascoltato e con la sua musica faceva ascoltare il battere del cuore delle cose.⁴⁵ Montale con questi versi rievoca un po' la capacità debussiana di cogliere l'essenza delle cose attraverso l'ascolto dei loro cuori. Ed il cuore equivale all'anima di una persona. E l'anima, cioè il mondo interiore di qualcuno, è l'essenza del personaggio. Quindi come Montale con la sua arte voleva sempre raggiungere l'essenza delle cose, così faceva anche Debussy con la sua musica, osservando il battito del cuore delle cose.

⁴² S. Jarocinski: *Debussy, impressionismo e simbolismo*, op.cit.: 66.

⁴³ S. Jarocinski: *La musica e l'ineffabile*, traduzione italiana a cura di E. Lisciani-Petrini, Napoli: Tempi Moderni Edizioni, 1985: 122.

⁴⁴ E. Montale: *Ossi di seppia*, op.cit.: 25.

⁴⁵ S. Jarocinski: *Debussy, impressionismo e simbolismo*, op.cit.: 176.

Montale, come la maggior parte dei poeti, era un esperto di come rafforzare il messaggio di una poesia con mezzi linguistici, metrici o musicali, e alcune volte ha aggiunto ai suoi strumenti gli echi delle opere dei più grandi compositori, come per esempio la *Madama Butterfly* di Puccini o la *Favorita* di Donizetti. Per questa capacità è possibile che il fenomeno del vento fosse presente in tutti i versi del *Corno inglese*, la musica di Debussy pervadesse tutto il testo di *Minstrels*, e la visione di Esterina apparisse in tutte le parole del *Falsetto*.

Dopo i Movimenti

Negli *Ossi di seppia* soprattutto la sezione dei *Movimenti* è caratterizzata dall'amore di Montale per la musica, ma anche le poesie appartenenti ad altri gruppi della raccolta rappresentano riferimenti musicali. Per esempio nei *Meriggi*, la poesia intitolata *Clivo* racchiude un verso di gran importanza dell'aria di Rodolfo nella *Bohème* (rappresentata per la prima volta nell'anno della nascita di Montale, 1986). "Con le barche dell'alba / spiega la luce le sue grandi vele / e trova stanza in cuore la speranza" (*Clivo*) rievoca i versi dell'opera pucciniana: "Ma il furto non m'accora, / poiché vi ha preso stanza / la speranza!" (*Che gelida manina*, l'aria di Rodolfo). Montale probabilmente non per caso ha quasi citato le parole di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa (i librettisti della *Bohème*). Rodolfo, secondo il suo ruolo, era un giovane poeta squattrinato, anche un collaboratore di giornali nel periodo della ricerca della propria identità artistica.⁴⁶ Quindi non si può non tener conto degli echi tra Rodolfo e il poeta (ed anche il personaggio) Montale, che negli anni della scrittura delle sue prime poesie dubitava delle sue capacità e trovava che: "[...] in fin dei conti ho poco e nulla da dire. Solito scagno, solita vita: il pomeriggio lo passo in biblioteca, dove mi annoio. Leggo stentatamente e vorrei... vorrei fare qualcosa di mio, ma... sono desideri; mi manca ogni volontà. La mia impotenza è prodigiosa. Passano i mesi e io mi guardo vivere; e ne stupisco; tutto rimetto al domani. Arriverò così fino a sessanta anni, rimettendo tutto al domani".⁴⁷ Quest'apatia all'età di vent'anni sparisce più tardi, e si trasforma in un'attività poetica così significativa nella letteratura italiana, che è quasi impossibile credere che lui in qualunque periodo della sua vita soffrisse da tali pensieri e

⁴⁶ L. C. Rossi: *Montale e l'«orrido repertorio operistico»*, *Presenze, echi, cronache del melodramma tra versi e prose*, Bergamo: Sestante Edizioni, 2007: 14.

⁴⁷ E. Montale: *Quaderno genovese*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1983: 56.

che uno dei più grandi poeti del Novecento mettesse in dubbio il proprio talento e la propria identità poetica.

Montale ha pubblicato la sua terza raccolta intitolata *La bufera e altro* nel 1956. Cioè l'esperienza della seconda guerra mondiale è inserita in questo libro (*Le occasioni* sono pubblicate nel 1939). Per questo la rappresentazione della musicalità nelle poesie era affidata piuttosto ai rumori che rievocano non solo gli orrori della guerra, ma anche l'opinione di Montale (già come critico musicale) sulla musica contemporanea: "Che i rumori siano stati ormai acquisiti dalla musica per ottenere particolari suggestioni è quasi ammesso da tutti".⁴⁸ Dunque il poeta nella *Bufera e altro* sceglie consapevolmente strumenti ritmici che non possiedono qualità melodiche, ma sono capaci di simulare rumori, battiti, e stridori per riprodurre il periodo apocalittico della storia (caratterizzato soprattutto dalla guerra ma anche dallo sviluppo meccanico).⁴⁹ Per quest'impressione è un esempio perfetto la chiusura della seconda strofa della poesia eponima, *Bufera*: "e poi lo schianto rude, i SISTRI, il fremere / dei tamburelli sulla fossa fuia, / lo scalpicciare del fandango, e sopra / qualche gesto che annaspa...". In questi versi il suono insegue il senso e Montale, con la forza della fonetica, crea il calco sonoro della bufera, in primo luogo con la dura successione delle consonanti (*sch-nt, str, mb, lp-cc, nd-ng, pr, lch, st, sp*) e con l'elevata presenza della *r*, per cui il testo è attraversato da un tipo di vibrazione costante, e con il suo cupo rumore di fondo replica il rombo del vento che accompagna la tempesta.⁵⁰

La *Satura* pubblicata nel 1971 invece gira intorno ad un tema molto differente. La scrittura della raccolta divisa in quattro parti (*Xenia I, II; Satura I, II*) coincide con la perdita della moglie del poeta nel 1963. Quest'evento naturalmente ha lasciato tracce evidenti sulla poetica montaliana, soprattutto nella sezione di *Xenia*. Il ricordo di Drusilla Tanzi si manifesta in quasi tutte le poesie, mediante anche riferimenti musicali. Per esempio i primi versi del *Caro piccolo insetto* rievocano chiaramente le parole di Mimì della *Bohème*.⁵¹ "Caro piccolo insetto / che chiamavano mosca non so perché" richiama "Mi chiamano Mimì / il perché non so" (*Sì, mi chiamano Mimì*, l'aria di Mimì nel primo quadro). Quindi nell'opera di Puccini Rodolfo e Montale, non solo nei loro personaggi hanno dei tratti comuni, ma anche per quanto riguarda Mimì e la Mosca (chiamata così da Montale per

⁴⁸ E. Montale: *Prime alla Scala*, a cura di G. Lavezzi, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1981: 138.

⁴⁹ M. S. Assante: *Montale...*, *op.cit.*: 128.

⁵⁰ *Ibid.*: 129.

⁵¹ G. Lonardi: *Il fiore...*, *op.cit.*: 194.

la forte miopia della moglie per cui doveva mettere gli occhiali molto spessi). Ambedue le donne muoiono, ed i poeti rimangono a terra e devono imparare a vivere con il dolore causato dall'assenza delle loro compagne di vita. Grazie alle conoscenze profonde di Montale del genere dell'opera, il poeta poteva inserire le sue esperienze musicali nelle sue poesie in un modo molto raffinato ed elegante. Senza citare esattamente le parole dei libretti aveva la capacità di suggerire i pensieri comuni tra il poeta e i protagonisti delle opere.

Nel libro di Luca Carlo Rossi, *Montale e l'orrido repertorio operistico*, si trova un elenco molto dettagliato dei riferimenti possibili ad opere musicali nei versi di Montale, non solo negli *Ossi di seppia*, ma in tutte le sue raccolte. Tali casi sono quasi innumerevoli, e naturalmente tante volte sono solo ipotetici. La maggior parte di queste interpretazioni non fu mai confermata dal poeta; comunque è sicuro che la base di questi echi operistici è l'amore molto intenso di Montale per tutti i tipi di musica (opera, operetta, melodramma, musica strumentale senza lirica). Dunque il poeta era ispirato da tanti generi della musica (contemporanea, ma soprattutto ottocentesca), e partendo da quest'ispirazione giocava con la disarmonia dei suoni, con i personaggi delle opere ed operette e poteva riempire anche il fenomeno muto del silenzio con un valore musicale. Negli anni giovanili Montale ha affidato la lucida percezione delle cose più all'orecchio che all'occhio, e con l'udito era pronto a cogliere i suoni secchi e disarmonici che si levano dalla terra riarsa, come per esempio i "schiocchi di merli", i "frusci di serpi" o i "tremuli scricchi di cicale" (*Meriggiare pallido e assorto*).⁵² Più tardi quest'intenzione diminuiva, ma non cessava del tutto. Quindi Montale non rinunciava affatto alla musica, ma lentamente proclamava l'assenza di ogni speranza di raggiungere – con la gioia del canto puro – un assoluto o l'assoluto.⁵³ Anche se il poeta avesse realizzato l'impossibilità di raggiungere l'assoluto con la forza della musica, non poteva mai resistere all'obbedienza giovanile di quell'espressione musicale.

Per lui non bastava la conoscenza superficiale delle cose. Con la sua poesia non voleva compiere una missione sublime. Volente o nolente Montale ha mostrato solo un punto di vista al pubblico da cui il mondo può essere osservato. Un punto di vista caratterizzato dalla sensibilità per le felicità e per i dolori della vita, che sono affrontati in un modo melanconico, umoristico, ironico, speranzoso e rassegnato nello stesso tempo. Queste caratteristiche insieme facevano nascere l'inimitabile mondo montaliano costituito dai pensieri complessi del poeta, che vedono il lato oscuro e anche il lato chiaro della vita: "se io ho potuto vivere e

⁵² E. Bonora: *Lettura di Montale*, op.cit.: 35.

⁵³ G. Lonardi: *Il fiore...*, op.cit.: 53.

sopravvivere, ho avuto una certa fede. Fede nella poesia intanto [...] Sarà una fede il cui oggetto può riuscire oscuro, e che consiste soprattutto nel vivere con dignità di fronte a se stessi, nella speranza che la vita abbia un senso, che razionalmente ci sfugge, ma che vale la pena di sperimentare, di vivere⁵⁴. A quest'ideologia è aggiunto l'amore del poeta per le altre arti, soprattutto per la pittura e per la musica. Montale aveva la capacità di trasporre quest'amore nei suoi versi usando gli strumenti dei colori o dei suoni. Giocando con la forza delle immagini e degli effetti acustici Montale con ogni singola poesia si è avvicinato un po' alla conoscenza assoluta del mondo, la cui conquista totale, anche secondo il poeta, era impossibile. Ma soltanto la ricerca di quell'essenza può dare senso alla vita dell'uomo, senza raggiungere mai lo scopo desiderato.

Lo strumento principale di Montale in questa ricerca era la poesia, la cui importanza nella vita dell'uomo è stata descritta chiaramente dal poeta: “[...] il mondo, purtroppo, non è fatto soltanto di arte, non è fatto di suoni, non è fatto di colori, non è fatto solo di parole, ma anche di problemi pratici. Se vogliamo salvare il mondo, bisogna tuttavia salvare anche cose non assolutamente necessarie come la poesia. L'uomo economico da solo non potrà sopravvivere⁵⁵”.

⁵⁴ E. Montale: *Sulla poesia, op.cit.*: 606.

⁵⁵ E. Montale: *Il secondo mestiere: arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996: 1685.