

CARMEN LEGA

*La sonorità della maceria: Montale e la musicalità sconnessa*

*La tendenza di Montale a un'«aderenza musicale» del suo stile, fa emergere anche una musica che «sconcorda» come una originale versione di resistenza e riscatto costruita sulle macerie.*

*La sonorità della maceria crea una struttura drammatica che registra il senso di difficoltà e rivela le contraddizioni irrisolte.*

*È una parola che ha il rumore di «sciabole fasciate di stagnole», richiamando, all'altezza temporale degli Ossi di seppia, il ritmo sconnesso di Debussy. La poesia si fa mimesi di una «totale disarmonia con la realtà». Di fronte al dramma della guerra, sull'orlo dell'abisso, il poeta affida la speranza di salvezza e riscatto al canto sopra il rigo della donna, con cui è in grado di creare un'intesa, sovrastorica, anche «fra le spire di un motivuccio volgare», come il suono cadenzato della Carioca nella chiusura mentale del mottetto Addii, fischi nel buio, cenni, tosse.*

Il legame tra Eugenio Montale e la musica permea tutta la sua poetica, diventando il *fil rouge* delle sue opere. Le parole del poeta si intrecciano con note e ritmi, creando una sinfonia di significati e emozioni. Cresciuto in una famiglia di melomani, il giovane Montale prende lezioni di canto dal baritono Sivori e molte sono le interviste in cui rievoca con dolcezza ed abbondanza di particolari gli studi giovanili; a queste si aggiungono i racconti contenuti nella *Farfalla di Dinard* o, ancora, i lunghi anni da critico musicale per il «Corriere della Sera».

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.<sup>1</sup>

Abbandonata la pratica, il poeta converte il sogno giovanile in espressione poetica. L'affinità e la profonda connessione con l'arte musicale, infatti, emerge fin dai primi scritti come si nota in *Quaderno Genovese*: «il ritmo assecondi la creazione nervosamente: non trascurare il suono di una lettera. Le parole dipingano e suggeriscano: diano l'idea. La musica dia il sentimento».<sup>2</sup>

Inoltre, nell'intervista immaginaria, Montale dichiara di aver ascoltato i *Minstrels* di Debussy e di aver tentato di rifarli, andando incontro ad un «bisogno di espressione musicale»;<sup>3</sup> per il poeta la musica di Debussy è

descrittiva e impressionistica, piena di sconnessione, di colori e di metri. Dapprima lascia quasi indifferenti; se non ostili; e poi rimane impressa come in un incubo. [...] *Les Collines* termina con un tasto bianco dissonante e stonato come un grido di uccello disperso; *Ménestrels* è, o passa per essere, musica ironica. [...] Chissà che la musica pura non fosse ancora la mia via! Quanti spunti mi balenano in mente, che forse potrebbero ingannare i pubblici!<sup>4</sup>

È una trascendenza di tipo estetico che riguarda la fusione di musica e parole con la volontà precisa di raggiungere «la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione».<sup>5</sup> Sceglie Debussy perché fu «tra i primissimi a scardinare il sistema tonale tradizionale, con dissonanze volute, in grado di essere recepite dall'orecchio dell'ascoltatore».<sup>6</sup> La musica per Debussy è un'arte libera che

---

<sup>1</sup> E. MONTALE, *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, in Id., *Il secondo mestiere. Vol.2: arte, musica e società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996, 1626.

<sup>2</sup> E. MONTALE, *Quaderno genovese*, Milano, Mondadori, 1983, 25.

<sup>3</sup> E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, 565.

<sup>4</sup> E. MONTALE, *Quaderno genovese...*, 36.

<sup>5</sup> E. MONTALE, *Sulla poesia...*, 565.

<sup>6</sup> G.P. BIASIN, *Il vento di Debussy*, Bologna, Il Mulino, 1985, 11.

mira alla creazione di un linguaggio musicale volto a rappresentare le dissonanze sonore degli impeti che sconvolgono la natura. Una dissonanza avvertita anche da Montale, rappresentata nel ritmo intrinseco della poesia, Aveva, difatti, confessato: «Avendo sentito sin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia».<sup>7</sup>

Debussy è poeticamente rifatto nei *Minstrels*, ma l'aspetto sinfonico connota anche le successive opere, inclinando sempre verso «quel bisogno di espressione musicale» che fa emergere una musica che *sconcorda*, come un'originale versione di resistenza e riscatto costruita sulle macerie.

L'intento mimetico-musicale fiorisce da una volontà di rinnovamento e contiene in sé i geni di un atto di fede disincantato ma cercato continuamente. È una parola che «scatta», «scaglia» ha il rumore di «sciabole fasciate di stagnole», pregna di una musicalità sconnessa, nata dal tappeto di macerie circostante. La sonorità della maceria crea una struttura drammatica che registra il senso di difficoltà e rivela la contraddizione: l'armonia tra soggetto e mondo è anacronistica e impossibile e la poesia che ha perso la sua sacralità non ha più la forza di salire dal fondo e attraverso il fondo della materia, eppure s'adatta, mediante un *basso continuo*, auspicando sempre un sovrasenso.

È la prosa *In chiave di «Fa»* contenuta in *Farfalla di Dinard* a offrire l'accesso a quel bisogno di espressione musicale e a registrare il gesto di un amaro congedo a quella che era stata la sua «voce, diciamo così, psicologica»<sup>8</sup> sentendo la necessità di dimenticare «le note sotto le righe»<sup>9</sup>; la chiave di Fa, comunemente detta chiave di basso, è la voce psicologica che resta la stessa, mutando il campo di espressione, e che è resa esplicita da ciò che la contrasta, come la musica delle «trombe di lama/ e dei piattini arguti», la «farandola dei fanciulli», il «trillo d'aria», che crea un duetto tra la propria voce psicologica e il canto sopra il rigo, ovvero, il canto di Irma Brandeis.

La traccia salvifica in cui Irma si manifesta è, infatti, una traccia musicale, proprio lì dove la realtà esterna è pregna di rumori che prepotenti si impongono, come il crepitare della «bomba ballerina», gli «scoppi delle spolette/e i lamenti e l'accorrer delle squadre», o il «rumore di ferrovia». Interferenze, corrispettivi uditivi degli ordigni moderni.

Questi rumori graffianti, se da un lato ostacolano l'epifania, dall'altro aprono uno squarcio in cui si intravede un mondo lontano. In questa epifania ieri e oggi, qui e altrove, convergono, immersi in un presente pregno del ricordo dell'assente e in cui la presenza della donna risuona attraverso il graffiare della puntina sui dischi, evocato proprio da questi rumori: «strideva [...] il tuo disco»; era un «ronzio [...] che tu ridèsti leggera/ voce di sarabanda». La distanza e la memoria rendono la donna sovraumana, sublimano la poesia rendendola quasi una preghiera laica calata nel turbinio sonoro del moderno.

Il mottetto *Addii fischi nel buio* è pregno di interferenze e registra un saluto goffo, affrettato. Sottotono, nei versi, quasi parlando dentro di sé, Montale riprende il dialogo ininterrotto e insostituibile con Irma; continua a parlarle e ad interrogarla, implicita nella domanda, la speranza che quella «vibrazione simpatica» continui anche a distanza, grazie a quella sintonia, propria di un'intesa amorosa, che permette l'innalzarsi di un solo canto da parte di due anime diverse ma perfettamente accordate.

Il dialogo assume i tratti di un'intesa segreta, entrambi associano il rumore cadenzato del treno in partenza alla carioca, e l'accento alla carioca non pare generico: senza dubbio fa riferimento

---

<sup>7</sup> E. MONTALE, *Sulla poesia...*, 570.

<sup>8</sup> E. MONTALE, *In chiave di «fa»*, in ID., *Farfalla di Dinard*, a cura di N. Scaffai, Milano, Mondadori, 2021, 46.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

all'omonima danza brasiliana; macabra, come tutte le danze in Montale, ossessiva e ritmata, «orrida / e fedele», come scrive il poeta. Questa danza si diffuse in Italia a partire dall'estate del 1934 quando uscì nelle sale il film di Freeland, *Flying Down to Rio*, col titolo, in italiano, di *Carioca*, in cui la carioca è cantata e danzata dalla famosa coppia formata da Ginger Rogers e Fred Astaire. È indicativa la data dell'uscita in sala, 9 Giugno 1934, e allarga il campo delle allusioni, se è vero che nell'estate di quell'anno ci fu la prima partenza di Irma dall'Italia. La carioca, infatti, era diventata una delle canzonette in voga del momento che, nelle lettere e nelle poesie di Montale, ricorrono con la funzione di privati segnali capaci di evocare, a distanza, situazioni di complicità e intimità con la donna. La prima variante del mottetto «addii, suoni di tromba»<sup>10</sup> riproduceva il particolare realistico delle trombe utilizzate dai fascisti come mezzo d'offesa, «perché rompevano i timpani degli avversari»,<sup>11</sup> ulteriore nesso con *Carioca*, giacché il motivetto si apre con un assolo di tromba. Il mottetto, così, registra una segreta sintonia sorta «fra le spire di un motivuccio volgare».<sup>12</sup> Quella musica, dunque, non resta un semplice particolare o una parola scritta in punta di verso come elemento esornativo ma diventa un elemento necessario e colto solo da Irma, uno «sforzo di volontà»<sup>13</sup> in grado di permettere una materializzazione della donna.<sup>14</sup> Così nel mottetto XI, *L'anima che dispensa*, la voce dell'amata si avvolge il circostante e alla dimensione delle melodie comprensibili si oppone una «chiusa passione» che si alimenta negli angoli: la donna è voce, portata dal vento o trasmessa da un ordigno, e il poeta è l'unico a poterne comprendere l'essenza nel ritmo di una canzonetta riconosciuta da Rebay, *Amor amor portami tante rose*, che incede con un «do re la sol sol», con una fatica a tradurre in poesia quella dissonante musica interiore che segna il passaggio da un punto stabile, il do, al punto più instabile e lontano, il sol, senza ritorno e, infatti, nell'epistolario si legge «your voice is not do re la sol sol: is much more; and I can't put it in verse».<sup>15</sup>

Il recupero memoriale, evocato attraverso una tempesta di grandine che devasta e distrugge, lo ritroviamo in *Infuria sale o grandine*. Ancora una volta, la manifestazione dell'assente avviene attraverso rumori, simbolo di distruzione; è Montale a sciogliere i nodi del testo annotando che il «rintocco subacqueo» è «molto probabilmente [...] *La Chathèdrale engloutie*».<sup>16</sup>

La poesia registra un ricordo di Irma al piano, come spiega lo stesso poeta «certo lei suonava» e la grandine si fa da tramite per l'occasione, riaccendendo con le sue sonorità acute, il ricordo della grandinata vocale della Lakmè di Léo Delibes cantata da Irma.

La voce di Clizia non poteva che essere idealmente una voce di soprano leggera e vibrante. Nella donna angelo vi è tutto un eccesso tipico del ruolo dell'alto soprano del melodramma vocalmente sempre dominante gli altri ruoli e sostanzialmente inaccessibile nella sua verticalità vocale.<sup>17</sup>

<sup>10</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, «Meridiani», 1984, 1085.

<sup>11</sup> M. L. STRANIERO-E. JONA-S. LIBEROVICI-G. DE MARIA, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani, 1964, 105.

<sup>12</sup> E. MONTALE, *Tornare nella strada*, in ID., *Auto da jê. Cronache in due tempi*, premessa di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1995, 123-127.

<sup>13</sup> E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2015, 26.

<sup>14</sup> «Mi pare che uno sforzo di volontà potrei materializzarti qui, almeno nei momenti di maggiore necessità»: *ibidem*.

<sup>15</sup> Ivi, 267.

<sup>16</sup> E. MONTALE, *Commento ai mottetti*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2007.

<sup>17</sup> S. VERDINO, «La passione predominante». *Melodramma e poesia*, in G. MACERANO, P. BORAGINA, *Una dolcezza inquieta: l'universo poetico di Montale*, Milano, Electa, 1996, 217.

In una lettera di Montale a Silvio Guarnieri<sup>18</sup> scopriamo che questo mottetto parte da un episodio autobiografico, e la stessa concretezza biografica si evince dallo scambio epistolare tra Montale ed Irma dal quale apprendiamo che Irma suonava il pianoforte e cantava: «ti prego di tenermi sospese sulla testa, in segno di benedizione e di augurio, le tue meravigliose mani, di aiutarmi [...] a risentire *il magico flauto*<sup>19</sup> della tua voce»<sup>20</sup> o ancora: «I.B. Sei una specie di basso continuo, di *pedale* della mia vita.»<sup>21</sup>

Montale, partendo da un dato reale e autobiografico, oppone alla «pianola degli inferi» la voce di Irma che canta Lakmè per stimolare il lettore attraverso un suono aereo e trillante: calata nell'interferenza che impregna i *Mottetti*, la voce della donna ha la consistenza eterea di un messaggio inarrivabile, immerso nel turbino sonoro della guerra. In quest'aria, in cui si arriva a toccare il re diesis,<sup>22</sup> la voce supera le possibilità umane e poi cade a precipizio fino a un trillo finale che rende la donna aerea, trillante e irraggiungibile, che resta «forse lontana dalle nostre ragioni, non dal nostro sentimento».<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> «L'aria della Lakmè fu veramente cantata», E. Montale, Lettera a S. Guarnieri, 1511.

<sup>19</sup> Chiaro riferimento al *Flauto magico* di Mozart, opera amata da Irma Brandeis, e insieme, rimando al «Trillo d'aria» del Mottetto.

<sup>20</sup> E. MONTALE, *Lettere a Clizia...*, 230

<sup>21</sup> Ivi, 116.

<sup>22</sup> D. ISELLA, *Commento alle Occasioni*, in E. MONTALE, *Le Occasioni*, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>23</sup> E. MONTALE, «*Turandot*» di Puccini, in ID., *Prime alla Scala, Il secondo mestiere: arte musica società*, a cura di G. Zampa, Milano, Meridiani, 1997, 671.