IL VENTO DI DEBUSSY: POESIA E MUSICA IN MONTALE*

C'è una decisa affermazione di Eugenio Montale, contenuta nella famosissima e mai troppo citata "Intervista immaginaria" del 1946, dalla quale conviene prendere le mosse:

> 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.* E avevo scorso gli *Impressionisti* del troppo diffamato Vittorio Pica.[1]

Pur nella cautela, tipicamente montaliana, della sua formulazione ("avevo un'idea", "avevo scorso"), questa affermazione *a posteriori* di intenzioni e di consapevolezze determinanti per *l'incipit* di tutta un'opera di poesia conserva un'importanza fondamentale, accresciuta poi dalla ripubblicazione recente nell'edizione critica proprio di quella modesta "cosetta" qui richiamata. Siamo di fronte in realtà a un'orgogliosa rivendicazione di apertura culturale e di novità ("la musica nuova", "la nuova pittura": la posizione e la ripetizione dello stesso aggettivo non sono certo casuali, ma retoricamente rivelatrici), per cui le parole di Montale sono da prendere come

*È il testo, ampliato, di una relazione letta al Convegno Internazionale di Studi, "La poesia di Eugenio Montale", Genova, Aula Magna dell'Università, 25-28 novembre 1982.

un'informazione preziosa e non come un'indicazione "depistante" per il critico che voglia ricostruire le origini della poesia di Montale e il quadro culturale in cui essa venne a inserirsi e ad affermarsi.

Intanto, ci sono le tre componenti fondamentali degli interessi dell giovane (come poi del maturo e del vecchio) Montale: poesia, musica e pittura; non debbo certo richiamare qui gli elementi, le occasioni, gli aneddoti biografici in cui questi interessi si articolarono e trovarono espressioni diverse, dai pastelli con le deliziose marine e i sorridenti ritratti agli studi da baritono presto abbandonati ma mai dimenticati e trasferiti più tardi nell'attività precisa e puntigliosa di critico musicale esigente e magari idiosincratico del *Corriere della sera.*[2] Piuttosto, l'interazione fra poesia, musica e pittura indica al critico contemporaneo la complessità della cultura, quale è teorizzata nel principio "dialogico" de Michail Bachtin[3] e che Montale aveva inteso e indicato da par suo, autonomamente, con grande efficacia. Infatti l'interazione fra diversi generi, modi espressivi, linguaggi, codici, da sola non basta: deve trattarsi di un'interazione attiva, innovativa, che sperimenti nuove possibilità, nuovi orizzonti, magari traducendo i risultati di un campo in un altro parallelo, traslando un linguaggio in un altro.

Occorre dunque chiedersi, preliminarmente, perché Montale indichi la musica nuova e particolarmente Debussy, e la nuova pittura e particolarmente gl'impressionisti. Certo, si tratta di forme espressive congeniali alla poesia per lunga tradizione, da "ut pictura poesis" fino a "de la musique avant toute chose" (basti ricordare le numerose pagine che Hugo Friedrich ha dedicato all'"unità strutturale" e all'analogia fra poesia, musica e pittura moderne[4]), e particolarmente congeniali, dati i riferimenti biografici accennati, al giovane Montale.

Ma perché gl'impressionisti, e perché Debussy?

Brevemente, si può dire con Fénéon che gl'impressionisti furono tra i primi a porre le basi della pittura moderna, con la separazione e l'accostamento di colori puri sulla superficie del dipinto, i quali dovevano poi essere rimescolati e fusi insieme dalla percezione attiva dell'osservatore, ricreando quell'armonia visiva — e quindi l'oggetto stesso della visione — che potevano sembrare persi alla prima impressione: si pensi alla cattedrale di Rouen, alla stazione di St. Lazare e alle biche di Monet e alla

grande Jatte di Seurat, con le loro sapientissime variazioni luminose e "l'infinita delicatezza" del modellato.[5] È dunque *lo stile* con la sua disgiunzione tra segno e significato che gl'impressionisti mettono in primo piano a scapito della rappresentazione e dell'oggettività; ed è una partecipazione attiva dell'occhio dello spettatore che essi richiedono come parte integrale del procedimento artistico.

Analogamente, Debussy fu tra i primissimi a scardinare il sistema tonale tradizionale, con dissonanze volute che rompevano la scala armonica e dovevano essere recepite e accettate dall'orecchio dell'ascoltatore, che veniva così indirizzato verso la musicalità intrinseca ed autonoma dei suoni. Nella nuova poesia, dissonanza lessicale e parola analogica sono le due categorie critiche che, dopo Friedrich, caratterizzano col massimo vigore gli sviluppi novecenteschi e il loro rapporto con pittura e musica.

Non so se Montale avesse chiari fin dall'inizio simili rapporti e simili analogie in tutte le loro complessità e ramificazioni. Probabilmente, no. Certo, Montale aveva capito l'importanza del libro di Pica, il critico d'arte napoletano davvero "troppo diffamato", se si pensa che Soffici lo qualificò senza mezzi termini di "imbecille" (mentre Fénéon ne aveva invece messo in risalto la "coerenza rara" e l'apertura mentale senza dogmatismi);[6] infatti, il libro di Pica, oltre a presentare un panorama notevole del movimento impressionista, dai precursori inglesi agli epigoni del divisionismo italiano (Segantini, Morbelli, Previati, Pellizza da Volpedo ed altri), contiene un'idea derivata proprio da Fénéon e fondamentale ancor oggi per la comprensione degli impressionisti, cioè il loro uso di "macchie di colori puri che si fondano a distanza sulla pupilla dello spettatore" invece che sulla tavolozza.[7] Ma il fatto stesso che Montale citasse insieme impressionisti e Debussy sembra voler indicare che considerava sullo stesso piano impressionismo pittorico e impressionismo musicale, mentre per Debussy l'etichetta stessa di impressionismo è almeno da rivedere e da limitare nel tempo. Piuttosto, è importante notare, come ha fatto Laura Barile, che "l'attenzione a ciò che avveniva nel mondo musicale è caratteristica della cultura di quegli anni" del primo Novecento: infatti "anche Serra esplorava la stessa zona, della musicalità del verso, intesa in termini quantitativi, di arsi e tesi, di ritmo e non più di melodia", e in tale contesto sarà utile ricordare

La dissonanza, la rivista di breve durata ma di significative aperture, diretta da Giannotto Bastianeiii e Ildebrando Pizzetti, dal titolo emblematicamente programmatico e indicativo della "musica nuova".[8]

In ogni caso, che Montale fosse consapevole o no di tutte le implicazioni del rapporto fra le novità espressive nelle tre arti non è veramente importante: ciò che conta, e molto, è che egli questo rapporto lo visse fin dall'inizio con una sensibilità e una tempestività straordinarie; che di questo rapporto o interazione si arricchì tutta la sua prima poesia; e che in particolare (tralasciando per ora la pittura) la primitiva scelta debussyana non fu mai rinnegata ma fu ripetutamente e sapientemente usata dal poeta a fini di poetica e di politica culturale, in modi e contesti che varrà la pena esplorare.

Il discorso montaliano su Debussy è frammentario, apparentemente occasionale e discontinuo, ma in realtà intimamente coerente e rigoroso per chi abbia la pazienza di avvicinarne i tasselli. Le osservazioni di Montale sono di carattere teorico, storico, e culturale. A livello teorico, il rapporto tra musica e poesia è riconosciuto da Montale lungo tutto l'arco dell'estetica musicale, dai madrigali ai libretti d'opera, e la *vexata quaestio* della superiorità dell'una sull'altra o viceversa è risolta nel senso che "poesia e musica camminano per conto proprio e che il loro incontro resta affidato a fortune occasionali" (come per esempio nei casi di Debussy, Mussorski e Schönberg), perché in realtà, mallarmeanamente, la poesia "in se stessa è già musica"; posizione ribadita nel 1962: "So che l'arte della parola è anch'essa musica, sebbene abbia poco a che fare con le leggi della acustica".[9] Mi si dirà che simile orgogliosa affermazione dell'autosufficienza della parola poetica contrasta con quella iniziale dello sforzo di rifare *Minstrels:* è vero, ma solo in superficie, perché anche, anzi proprio "rifacendo" Debussy Montale riafferma la superiorità della parola sulla musica, il cui carattere "asemantico", "una grande conquista della cultura moderna",[10] viene dunque tematizzato, concettualizzato, dall'unica forma d'arte capace di compiere una tale operazione esplicitamente, cioè la letteratura, la parola scritta, e in particolare la parola poetica. Ciò è tanto vero che nella stessa "Intervista immaginaria" Montale aveva richiamato i grandi *ismi* filosofici contemporanei (le "parole grosse" di "Marforio":

l'esistenzialismo kierkegaardiano di Scestov, l'immanentismo assoluto di Gentile, "il grande positivismo idealistico del Croce", e soprattutto, per gli anni di *Ossi di seppia,* il contingentismo di Boutroux), per poi negarli subito — ma intanto il richiamo, che è "semantico", resta:

> No, scrivendo il mio primo libro (un libro che si scrisse da sé) non mi affidai a idee del genere. [...] Ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'esperienza assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. 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.[11]

Niente "ismi", dunque; ma questo "bisogno di espressione musicale", alla luce della autonomia e semanticità della poesia, la dice lunga sulla fede di Montale nella parola scritta, fin dall'inizio. Occorrerà magari cercare di individuare possibili omologie (funzionali, strutturale) fra musica e poesia alla luce di studi recenti, come le appasionanti considerazioni di Leonard Bernstein in termini chomskiani, in cui le trasformazioni della grammatica generativa (a livello fonologico, sintattico e semantico) trovano convincenti applicazioni nelle letture di grandi testi della musica occidentale;[12] ma lo scetticismo montaliano in materia resta, e il critico deve prenderne atto, e riconoscere preliminarmente il fatto evidente che gli sforzi maggiori compiuti dal poeta per collegare in qualche modo poesia e musica appartengono tutti al suo primissimo periodo, e includono solo: alcune poesie mai raccolte in volume (mai elevate alla dignità dell'"opera in versi": *Musica silenziosa, Suonatina di pianoforte, Accordi)* e la prima sezione degli *Ossi,* quei "Movimenti" appunto musicali ed anzi debussyani *(Mouvement* è una delle *Images* per piano) ma già metaforici ("Ascoltami, i poeti laureati / *si muovono...*"), che nella ristrutturazione definitiva includono I *limoni, Corno inglese, Falsetto* e *Minstrels;* mentre la serie *Mediterraneo* è si debitrice di *La mer* (Pieri), ma direi più come idea che come esecuzione.[13]

Negli sviluppi ulteriori della poesia montaliana vi saranno solo echi o sapienti riferimenti musicali al di fuori di qualsiasi intenzione sistematica, come, per fare solo due esempi, il mottetto *Infuria sale o grandine* col richiamo a *La cathédrale engloutie* ("molto probabilmente"),[14] o *La bufera* col ricordo di *Jardins sous la pluie,* sempre di Debussy.

Intanto però, a livello storico, Montale sa bene che musica, pittura e poesia seguono le proprie strade parallele, che possono non coincidere nel tempo e non corrispondere nello spazio. Consideriamo con lui "alcune date" relative al decadentismo:

> Il preraffaellismo [...] era vivo in Inghilterra quando in Italia dipingevano i Fontanesi e i Cammarano, classici malgrado il loro romanticismo. Rimbaud e Mallarmé scrivono quando in Italia si è giunti appena alla scapigliatura; i nostri macchiaioli si svegliano quando incontrano l'impressionismo francese; Debussy è un contemporaneo di Puccini e Mascagni. D'Annunzio non si spiega senza le sue fonti straniere, innumerevoli. Mentre infuria l'espressionismo viennese, Casella e soci propongono un ritorno al Settecento.[15]

D'accordo, "per fortuna siamo in ritardo", come conclude la sua rassegna Montale con sorridente ma salutare ironia storiografica. Intanto però Montale ha messo i puntini sugli i, ci ha procurato i dati di fondo per capire bene la sua operazione culturale, nella quale Debussy ha una funzione centrale, da vera e propria cartina di tornasole. Seguiamo il discorso montaliano nel campo letterario:

> [Gozzano] ridusse D'Annunzio come Debussy aveva ridotto Wagner, ma senza mai giungere a risultati che possano dirsi debussiani. La poesia di Gozzano resta in quel clima che gli studiosi dell'ultimo melodramma italiano dell'Ottocento chiamarono "verista", un clima che sostanzialmente non è di origine decadente. **[. . .]** Mi par certo che in Gozzano la componente romantico-borghese-verista sia stata la più fruttuosa. Gozzano ridusse al minimo comun denominatore la poesia italiana del suo tempo, e qui il raffronto con Puccini torna ancora irresistibile.[16]

Si noti l'impeccabile esattezza del ragionamento di Montale, in cui i riferimenti musicali sono in rapporto "dialogico" coi dati letterari: sappiamo che Puccini era "in ritardo" rispetto a Debussy, e che usando un criterio qualitativo Gozzano non può

essere considerato un innovatore riuscito del tutto ("senza mai giungere a risultati che possano dirsi debussiani").[17] Riconoscendo a Gozzano ciò che gli spetta (fu "il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico"), Montale ci fa però ricordare anche la propria intenzione, verlainiana, di "torcere il collo all'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica", "magari a rischio di una controeloquenza": e se Debussy è al centro del ragionamento, il vero bersaglio che si delinea è in realtà D'Annunzio. Come in musica Debussy ha ridotto e quindi in un certo senso sostituito Wagner, così in letteratura D'Annunzio sarà ridotto e superato non da Gozzano, ma da Montale, quel Montale che avrà "attraversato" D'Annunzio, a cui la musica dopotutto era stata aggiunta da Debussy (in *Le martyre de Saint Sébastien),* che a sua volta era stato messo in poesia proprio da Montale![18]

Converrà dunque dedicare qualche attenzione supplementare a Claude Debussy e cercare di capire ancor meglio (o più esplicitamente, più capillarmente) di quanto abbia fatto Montale la novità e l'importanza della sua opera sia nello svolgimento della musica contemporanea che in rapporto alla letteratura, cioè in un contesto culturale di cui la musica fa parte come sistema significante "in cui regnano dei rapporti particolari fra il significante e il significato, e questo sistema simbolizza a suo modo i grandi temi della Cultura, il rapporto con l'altro, con la natura, con la morte, col desiderio."[19]

Nella storiografia musicale, Debussy occupa una "singolarissima posizione" che viene schematizzata da Salvetti nei termini seguenti:

> partecipe dell'impegno intellettuale e morale dei decadenti-wagneriani; propenso a un'arte "leggera", fatta di accenni e di analogie; ricercatore infaticabile (rinnovantesi fino alle morte) di un linguaggio musicale che esprimesse sia l'evanescenza spirituale delle esperienze interiori, sia il rigore formale di un fare artistico cosciente e perfettamente responsabile.[20]

Ho scelto queste parole di Salvetti perché mi sembrano assai efficaci nel tratteggiare gli elementi storico-sostanziali e critico-formali dell'opera di Debussy; del quale vale la pena citare intanto una dichiarazione fatta a Guiraud già nel 1889:

> Non sono tentato di imitare ciò che ammiro in Wagner. Io concepisco una forma drammatica diversa: 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. [...] Sogno dei poemi che non mi condannino a trascinare avanti atti lunghi, pesanti, [...] dove i personaggi non discutano, ma subiscano la vita e la sorte.[21]

A queste intenzioni giovanili corrispondono i risultati delle opere maggiori di Debussy, dal *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) a *Nocturnes* (1900) e fino a *Pelléas et Mélisande* (1902), le quali costituiscono quello che è stato chiamato, forse non del tutto giustamente, "l'impressionismo musicale" del compositore, basato in ogni caso su un'estetica simbolista e decadente e volto alla "dissoluzione della solidità, della grandiosità, della compattezza del linguaggio musicale del tardo romanticismo tedesco".[22] Wagner aveva esasperato, nel sistema armonico tradizionale, la tensione per cui ogni accordo tende verso un altro: Debussy vuole invece "rompere questa tensione, spesso artificiosa, recuperare il valore sonoro di ogni singolo accordo preso per sé solo", sia accostando "gli uni agli altri accordi dissonanti", sia passando "da un accordo consonante ad un altro appartenente ad altra tonalità", sia infine "con la minore forza di attrazione del 'punto di riposo', cioè del centro tonale" (scala pentatonica, scale difettive): il conseguente "allentamento della tensione armonica" produce suoni sempre più puri.[23] Analoga operazione Debussy compie sull'impianto ritmico tradizionale (con lunghe pause, sospensioni, ripetizioni, variazioni), e sull'orchestrazione (in cui egli dissolve la massa orchestrale del sinfonismo tedesco e predilige timbri anch'essi puri e strumenti solisti, "soprattutto flauto, oboe, corno inglese").[24] A ulteriore commento, citerò l'analisi di *Prélude à l'après-midi d'un faune*, nella quale Bernstein ha messo in evidenza non solo che si tratta di un'opera "attentamente costruita e intenzionalmente disegnata" sul tritono, "l'assoluta negazione della tonalità", ma che le implicazioni armoniche basate sul tritono (la scala a toni interi) producono "il primo materiale atonico organizzato che sia mai apparso nella storia della musica" tonale, per concludere infine che il *Faune* è un vero e proprio "saggio sul *mi maggiore*".[25]

Nelle opere posteriori al 1902, sia orchestrali che — specialmente — pianistiche, Debussy accentua "il rigore nuovo che collega armonia e melodia" e, "anziché nascondere la linea melodica e ritmica nell'alone impressionistico, la mette nettamente in evidenza" (anche Jacques Rivière fin dal 1910-11

aveva notato che la musica di Debussy era una "musica della voluttà", ma "esatta", "rigorosa", "rarefatta dall'intelligenza", e ancora, "commovente per il suo stesso rigore").[26]

Il superamento dell'impressionismo, o se si preferisce l'innovazione del "pensiero sonoriale", avviene anche per mezzo dell'ironia di certi pezzi come il *Golliwogg's Cake-walk* o *The little shepherd,* è notevole nelle *Images* del 1905-07 e nei 24 *Préludes* per pianoforte del 1910-13 ed è definitivo nelle ultime opere, e in particolare nei 12 *Études* per pianoforte del 1915, "dove, dietro la sollecitazione del fatto meccanico-tecnico, avviene una totale emancipazione della dissonanza e si esplorano già chiaramente i luoghi del pianismo del Novecento".[27]

Si può, riassumendo, concordare con Jarocinski, il quale afferma che l'estetica di Debussy "corrisponde" fondamentalmente "alla poetica di Mallarmé. Tutti e due agli antipodi del wagnerismo, essi hanno cercato 'l'essenza delle cose', le nude verità, non deformate da piatte categorie spaziali o da una pomposa retorica."[28]

Le brevi notazioni che precedono, oltre a definire la posizione di Debussy nella musica del suo tempo, spero indichino abbastanza chiaramente la sua importanza nel rapporto dialogico con la letteratura. Opero qui un capovolgimento totale rispetto all'analisi di Wenk, che ha mostrato con precisissimi riscontri testuali l'influenza di alcuni poeti (specie Banville, Baudelaire, Verlaine, Louÿs e Mallarmé) sulle scelte e sulle soluzioni musicali di Debussy. Desidero caratterizzare invece l'influenza di Debussy sul giovane Montale, approfondendo l'indicazione lasciata dal poeta.

L'influenza di Debussy è prima di tutto, e non troppo paradossalmente, letteraria, proprio perché il letteratissimo musicista ha filtrato e trasmesso la grande lezione del simbolismo francese, a cui dunque — come ma a differenza di Ungaretti — anche Montale si richiama, con grande consapevolezza tanto dei debiti quanto della propria autonomia.[29]

Ma l'influenza di Debussy è da sottolineare in secondo luogo per l'anti-grandiosità del suo stile e per l'anti-eroismo dei suoi personaggi che "non discutono" ma "subiscono": modelli culturali, certo, che si ritrovano non solo nel teatro di Maeterlinck ma in tanta letteratura del Novecento, e documentabili per Montale, dalla poetica della *diminutio* antiaulica di I *limoni*

all'antieroe per eccellenza *Arsenio,* preparato fra l'altro da *Minstrels.*

Con uguale decisione va poi sottolineata "l'emancipazione della dissonanza", che sarà poi ripresa e teorizzata da Igor Stravinski nella sua *Poétique musicale* del 1942, citata in apertura di libro da Friedrich per caratterizzare la lirica moderna,[30] in quanto attraverso la dissonanza lessicale si vuole esprimere una ben più profonda dissonanza interiore — e non vi sono dubbi che Montale è una voce assolutamente centrale e genuina in una lirica così intesa.

Ancora, un preciso anche se non duraturo influsso di Debussy si può individuare nell'"impressionismo" delle prime prove poetiche di Montale, al punto che tre dei sette *Accordi* portano i titoli di tre degli strumenti preferiti dell'orchestrazione debussyana: flauto, oboe, corno inglese (e si noterà che la *Suonatina di pianoforte,* forse proprio perché "alla Maurizio Ravel" e non alla Claude Debussy, è rimasta nel limbo delle poesie disperse).[31]

Infine, non tanto un'influenza quanto una consonanza o una corrispondenza profonda è da riscontrare a livello tematico: il mare gioca un ruolo notevolissimo nella musica di Debussy come nella poesia del ligure Montale; accompagnato spesso dal vento, elemento sonoro che ne completa la figuratività, il mare è presente in numerose composizioni dei due artisti come fonte d'ispirazione, interlocutore, pretesto descrittivo, narrativo o discorsivo. Vale la pena citare un commento particolare di Jarocinski:

> Il mare di Monet non è mai terrificante. Si partecipa alla contemplazione del pittore, lui stesso in un accordo panteista con la natura. Ma in *La mer* di Debussy tutto sembra avvenire — come in Turner — ad un livello cosmico. Nella parte finale di questa sinfonia poliritmica, *Le dialogue du vent et de la mer,* il rumore funesto dell'uragano sembra annunciare la morte e la distruzione; la stessa impressione promana dal *Prélude VII* (libro I): *Ce qu'a vu le vent de l'Ouest.*[32]

Quanto queste osservazioni siano pertinenti anche per la poesia di Montale, da *Arsenio* a *La bufera,* credo non sia necessario sottolineare.

Ma appunto, occorre ora verificare sui testi montaliani gli aspetti dell'influenza e della consonanza debussyane.

Non è questa la sede per un'analisi approfondita e sistematica degli *Accordi* e delle altre poesie "musicali" del giovane Montale, ma mi sarà consentito un brevissimo accenno ad alcuni aspetti di queste poesie che mi sembrano importanti, a integrazione di quanto già osservato da critici del valore di Forti, Sanguineti e Ramat,[33] mentre dedicherò maggior spazio alla lettura e al commento di *Minstrels* e di *Corno inglese.*

Testimonianza preziosa di una stagione culturale di un'intensità e di un fervore straordinari, la suite dei sette *Accordi* ci consente di verificare testualmente l'incidenza sul fare poetico di Montale di movimenti non solo contemporanei e italiani (il dannunzianesimo e il crepuscolarismo, già notati dai critici), ma anche precedenti e stranieri: in particolare, l'impressionismo ("e a questa ciarla / s'univano altre, ma più gravi, e come / bolle di vetro luminose intorno / stellavano la notte che raggiava. / Di contro al cielo buio erano sagome / di perle, / grandi flore di fuochi d'artifizio, / cupole di cristallo..." — in *Flauti-Fagotti,* dove si noteranno anche la parola analogica e l'allitterazione di "grandi flore di fuochi d'artifizio"); e il simbolismo, rintracciabile non solo nell'uso tipico di maiuscole iniziali per parole chiave come il "Centro" e il "Niente" in *Violoncelli* o il "Brutto" in *Contrabbasso,* ma anche nei numerosi casi di parole analogiche (per esempio: "Occhi corolle s'aprono / in me — chissà? — o nel suolo", con la sua struttura chiasmatica in *Violini,* oppure il canto che va "nelle vene" e poi nel "cuore" in *Violoncelli),* e infine nella dissonanza lessicale (si ricordi il bellissimo ossimoro di *Flauti-Fagotti:* "gli occhi s'abbacinavano / in un gaio supplizio!").[34]

Inoltre, la suite di *Accordi* costituisce una vera e propria "prova d'orchestra" di temi e motivi che si ritroveranno nell'opera poetica di Montale, dall'attesa del miracolo al grigiore della vita quotidiana, dalla tristezza alla gioia o felicità fragile, dalla perplessità o smarrimento esistenziale all'invenzione dell'interlocutrice-"tu".

Ma passiamo intanto a *Minstrels,* l'unica poesia derivata esplicitamente *"da* C. *Debussy",* pubblicata col titolo *Musica sognata* nella prima edizione critica.[35]

Ascoltiamo dunque, prima di tutto, il testo musicale da cui deriva quello poetico: è il dodicesimo dei *Préludes* per piano, nell'esecuzione di Walter Gieseking, "il candido Gieseking" come lo chiama Mila.[36]

Da un punto di vista formale, questo preludio è notevole perché illustra quanto affermato in precedenza nella presentazione di Debussy: in esso "le successioni di accordi non hanno alcun carattere funzionale. Un disegno rapido crea associazioni di suoni, e invano si cercherebbe a questo una giustificazione nelle regole dell'armonia tradizionale".[37] È la novità del ritmo che si impone, un po' come nel *Golliwogg's Cake-walk*. Ma forse, per il critico letterario che si occupi dei rapporti dialogici della cultura, ancor più interessanti degli aspetti formali possono risultare quelli tematici del brano.

Minstrels non è l'unico pezzo di Debussy sull'argomento. Va ricordato che egli musicò poesie di Banville *(Pierrot)* e di Verlaine *(Fêtes galantes)* nelle quali, tramite Watteau, si ritrovano personaggi della commedia dell'arte italiana: Colombina, Pierrot, Arlecchino, alcuni dei quali ricompariranno, col Dottor Balanzone, nel balletto *Masques et Bergamasques* del 1909 per Diaghilev.[38] Si può anzi parlare di un vero e proprio topos musicale in proposito: *Petroushka* di Stravinski è del 1911, il *Pierrot lunaire* di Schönberg del 1912, il *Pulcinella* di Stravinski del 1920. Anche nell'iconografia contemporanea la maschera, il clown, il menestrello, il saltimbanco diventano protagonisti di un'intera vicenda pittorica, che collega il motivo teatrale e quello musicale, come si può vedere dai pochi esempi, illustrativi e interconnessi, che seguono: l'*Arlecchino* di Paul Cézanne (1888-90, fig. 1), l'*Arlecchino e la sua famiglia* di Pablo Picasso (1905, fig. 2), l'*Uomo con la chitarra* di Georges Braque (1911, fig. 3), l'*Arlecchino con il violino* di Picasso (1918, fig. 4), il bozzetto di Gino Severini per il balletto *Pulcinella* di Stravinski del 1920 (fig. 5), e ancora le *Maschere* di Picasso (1921, fig. 6), e di Severini (1922, fig. 7). Analogamente, per il corrispondente topos letterario, basterà ricordare (magari tramite "L'intermezzo dell'Arlecchinata" di Lucini del 1898) le movenze chapliniane dello Zeno di Svevo, le scomposizioni delle "Maschere nude" di Pirandello, tutto l'atteggiamento dei poeti crepuscolari che si può far culminare negli emblematici versi di Palazzeschi: "Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia" (e al *Portrait de l'artiste en saltimbanque* è intitolato un ormai classico ed elegante volume di Jean Starobinski.[39] Si tratta, in una parola, di un luogo deputato dell'anti-eroismo in arte. Sul cui sfondo possiamo ora leggere il testo di Montale:[40]

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

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

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.
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.

Montale aderisce al testo di Debussy innanzitutto tematicamente: l'argomento della sua poesia è la musica suonata dai *minstrels* del titolo, i menestrelli o più specificamente i "suonatori ambulanti" del vocabolo inglese che diventano i "tre avanzi di baccanale" (o "uomini paradossali" secondo una variante) "vestiti di ritagli di giornali" nell'interpretazione modernissima del poeta; essi sembrano davvero "strappati a qualche *collage* futurista", oppure "correlativi figurali di gusto fra fauve e cubistico" alla "essenza principalmente fonica e ritmica" del breve componimento poetico.[41]

Si noti poi che questa musica è, specificamente, un "ritornello", cioè una ripetizione-variazione tipicamente

musicale, che in Montale è resa con la ripresa del secondo e del terzultimo verso ("tra le vetrate d'afa dell'estate" — "tu pure tra le lastre dell'estate") e con il paragone fra il ritornello stesso e il cuore (l'uno e l'altro bruciano nel calore estivo). Infine, la musica-argomento è anche la forma stessa della poesia, col suo ritmo ora scattante ora sfumato, con i suoni aspri del suo tessuto fonico (per esempio "acre groppo di note soffocate") e con le piccole dissonanze di rime imperfette (rimbalzi — avanzi, esplode — vuote, baccanale — giornali).

Con questa "cosetta" che si sforzava di rifare Debussy, Montale paga un suo debito culturale e lascia ai suoi lettori una precisa indicazione in proposito. Indicazione che però è anche "depistante", non per quello che dice, ma per quello che cela: infatti nella poesia c'è un elemento tipico di Montale, poetico e metapoetico, quel "cuore" qui ancora incerto (si smarrisce come il cuore di *Corno inglese,* "scordato strumento") ma che già "brucia" al calore estivo; e questo bruciare è non più che un accenno, ma importantissimo perché verrà poi svolto in momenti cruciali di *Ossi di seppia:* "tali i nostri animi arsi // in cui l'illusione brucia / un fuoco pieno di cenere..." *(Non rifugiarti nell'ombra);* "il fuoco che non si smorza / per me si chiamò: l'ignoranza" *(Ciò che di me sapeste);* "Non sono / che faville d'un tirso. Bene lo so: bruciare / questo, non altro, è il mio significato" *(Dissipa tu se lo vuoi,* in *Mediterraneo);* e "Penso [...] / al rogo / morente che s'avviva / d'un arido paletto, e ferve trepido" *(Crisalide).* Sono tutti momenti cruciali per l'autoconsapevolezza del poeta e del suo fare poetico: egli, partendo "incauto" dalle''ignote note" suonate sul suo "flauto" in *Minstrels,* arriverà agli splendidi risultati del "bruciato" per eccellenza, *Arsenio.*

Ma intanto, il motivo del cuore, già metonimico della poesia nascente, viene svolto da Montale anche in un'altra poesia coeva ancor più debussyana di *Minstrels,* cioè *Corno inglese,* l'unica salvata degli *Accordi,* fin dall'inizio, senza esitazioni e senza ripensamenti, e il risultato poetico di gran lunga maggiore raggiunto dal giovane poeta.

Leggiamola.[42]

11 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,
livido, muta colore,
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annera
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore.

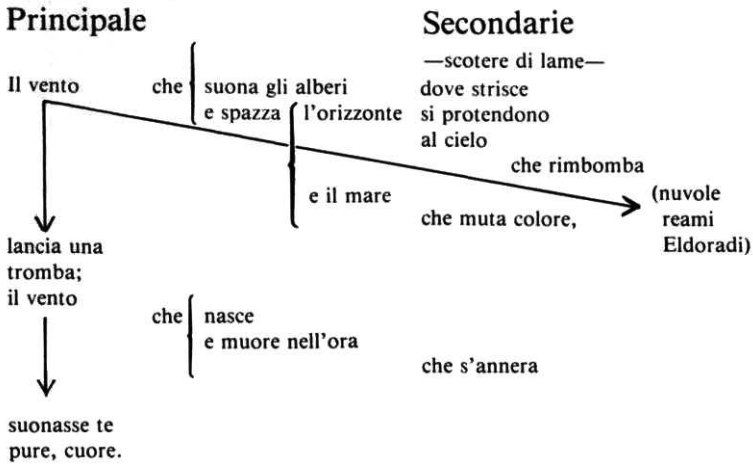
È un breve componimento che ha in sé i dati dell'esperienza debussyana, dal titolo stesso, eco della predilezione del musicista per lo strumento eponimo,[43] ai precisi riferimenti tematici rintracciabili nei due preludi per piano *Le vent sur la plaine* e *Ce qu'a vu le vent de l'Ouest* e nella terza parte del poema sinfonico *La mer, Le dialogue du vent et de la mer.* Ma questi dati sono come trascesi e fusi in una costruzione che è già, interamente e potentemente, montaliana, a cominciare dalla valenza metaforica del titolo, confermata appieno da una traduzione posteriore che Montale fa da Emily Dickinson, "Tempesta", del 1945: "Con un suono di corno / il vento arrivò...";[44] e la cui importanza tematica sta tutta nel fatto che quel sostantivo, *il vento,* su cui è basata, è il primo in assoluto dell'intera opera in versi: "Godi se il vento ch'entra nel pomario / vi rimena l'ondata della vita", esordisce Montale in *In limine,* definendo emblematicamente non solo la liminalità della sua poesia, ma il suo duplice spazio poetico, interno ed esterno, secondo lo schema ormai classico di Lotman, e la funzione dinamica e creativa che in esso ha il vento.[45] È una costruzione poetica che racchiude un'esperienza paesaggistica, musicale e affettiva in una unità straordinaria; è un piccolo concentrato, un microcosmo autosufficiente di temi, immagini e tecniche di Montale, in una struttura circolare chiusa a livello fonico, lessicale e sintattico.

A livello fonico, *Corno inglese* è tutta giocata sul contrasto-complemento (dissonanza-armonia) fra i gruppi consonantici sibilanti e fricativi (onomatopeici o quanto meno suggestivi del vento) S, ST, e ZZ da un lato: STasera, Suona, Scotere,

STRumenti, SpaZZa, orizzonte, STRiSce, Scaglia, Schiume, naSce, S'annera, SuonaSSe, STasera, Scordato, STRumento; e dall'altro il suono delle nasali, labiali e dentali dei gruppi ENT e OMBA: vENTo, attENTo, strumENTi e le varianti orizzoNTE e protENDono all'inizio della poesia, rimbOMBA e trOMBA al centro, poi ancora vENTo, lENTa, strumENTo: questa dissonanza-armonia (in cui è possibile forse cogliere anche suggestioni stravinskiane: sarebbe far torto a Montale limitare solo a Debussy la "musica nuova") si risolve nel distico finale, con lo scioglimento liquido di "cuore".

È un tessuto fonico compatto nella sua insistita ripetitività, che fa da base musicale al livello lessicale-semantico della poesia, dove a lor volta i sememi "il vento" (ripetuto due volte, al primo e al quattordicesimo verso), "il mare" e "l'orizzonte" si riferiscono a una situazione semplicissima, definita anche temporalmente da "stasera" al primo e terzultimo verso (insieme col verbo "suona" — "suonasse", nonché "strumenti" al terzo verso e "strumento" al penultimo), ma soprattutto riferita al vocativo finale, fortemente affettivo, "cuore". È a questo livello che occorre sottolineare la potenza visiva, pittorica, della poesia di Montale, che completa e s'interseca con l'indubbia musicalità di frasi quali "un forte scotere di lame" o "gli strumenti dei fitti alberi": si pensi alle immagini "orizzonte di rame / dove strisce di luce si protendono / come aquiloni", "nuvole in viaggio", "il mare che scaglia a scaglia, / livido, muta colore", "una tromba / di schiume intorte". Da notare ancora la preziosità delle scelte lessicali "scotere", "scaglia" (riferita a mare, come in *Meriggiare pallido e assorto)* e "intorte"; la vaghezza poetica dei plurali leopardiani "nuvole", "reami", "Eldoradi", "porte"; la voluta ambiguità di "scordato", che, nei significati sovrapposti di "disarmonico" e "dimenticato" riferiti a "strumento" e a "cuore", costituisce un superamento del crepuscolarismo insito nel semema finale. L'unità della composizione è ulteriormente cementata dalle numerose rime, rime interne e rime imperfette: vento-attento-strumenti-protendono; lame-rame; rimbomba-tromba; porte-intorte; colore-muore-cuore; vento-lenta-strumento; s'annera-stasera.

A livello sintattico, siamo di fronte per la prima volta nell'opera di Montale a una poesia costruita su un unico periodo dall'ampio respiro, come avverrà più tardi nella famosa *L'anguilla.* Esso costituisce indubbiamente una "unità ritmica musicale",[46] e si potrebbe trascrivere graficamente così:



Alla frase principale corrisponde la linea melodica, alle secondarie i materiali armonici: il rapporto tra i due elementi sintattici è sbilanciato a favore dei secondi, per cui si crea un ritmo nuovo e diverso (percepibile anche visivamente) nella struttura dela poesia. Si tratta di un unico periodo in cui la sintassi è retoricamente ripetitiva e sospesa, di grande efficacia: la frase dichiarativa "Il vento lancia una tromba" diventa ottativa, "il vento suonasse te pure".[47] Tutte le numerose clausole dipendenti e incidentali sono rette dall'unico soggetto "il vento" in una struttura a *emboîtement* o a scatole cinesi culminante quasi ossimoricamente nella parentesi centrale. La quale è una frase nominale, senza verbo, ma chiaramente collegata al soggetto e all'oggetto della principale: le nuvole sono "in viaggio", sospinte appunto dal vento, come se avessero, per il "cuore", una destinazione verso gli "alti Eldoradi" (che ricordano "le trombe d'oro della solarità" di *I limoni,* anche per il richiamo "malchiuse porte" — "malchiuso portone"). Questa frase nominale si può configurare come vera e propria frase musicale *in maggiore* (si notino: "chiari", "alti", "lassù", i due esclamativi in dissonanza o a contrasto con il resto della poesia *in minore* (con le connotazioni "di rame", "livido", "intorte", e "s'annera").

Perciò la frase parentetica diventa il centro — sintattico, visivo, musicale, affettivo — di tutta la poesia, nella quale produce una dissonanza fondamentale, sottolineata e contenuta dalle parentesi che prolungano la sospensione già ampia tra il soggetto e l'oggetto, tra la natura e il poeta. Un'altra indicazione

di questa dissonanza si trova a livello metrico, in cui l'uso assai libero di versi tradizionali va dall'endecasillabo iniziale al senario e al binario finali, "scordato strumento, / cuore", entrambi abbastanza inconsueti nel canone della lirica italiana.[48]

Corno inglese esprime per la prima volta la stessa situazione che verrà svolta completamente ed emblematicamente nel più tardo *Arsenio,* configurandola però in maniera meno drammatica: nella dialettica fra immobilità e movimento, fra il poeta e il mondo, la frase parentetica centrale supera le connotazioni potenzialmente tragiche, è un'apertura all'immaginazione, alla speranza, alla *Senhsucht* del poeta che contempla la tempesta, la "tromba di schiume intorte": è il *varco* che Montale auspica in *In limine,*[49] e che forse ha trovato Esterina, la debussyana "jeune fille aux cheveux de lin" di *Falsetto* (lei è "come spiccata da un vento", il poeta è "della razza di chi rimane a terra").

In *Corno inglese* si tratta di un varco immaginario, concettuale e ipotetico, che tuttavia è li, presente e invitante, attualizzato dall'invocazione al centro della poesia nata dalla musica, debussyana e ligure, del vento.[50] Quel vento, che a livello connotativo-espressivo, il poeta vuole produca una "musica" che smuova lo "scordato strumento" del cuore. Montale comunque non descrive un paesaggio e non esprime semplicemente uno stato d'animo, ma cerca con i mezzi poetici descritti di squarciare le apparenze, di rompere il velo, di raggiungere (come Debussy, come Mallarmé) "qualcosa di essenziale": che il suo sia un tentativo, e non un risultato, è insito nell'espressione ottativa e parentetica.

Corno inglese è dunque il momento di massima fusione tra poesia e musica in Montale, il momento in cui l'occasione-musica si trasforma veramente, definitivamente, in poesia.

GIAN-PAOLO BIASIN

University of California,
Berkeley

NOTE

[1] Eugenio Montale, *Sulla poesia,* Milano, Mondadori, 1976, p. 563.

[2] Si vedano almeno, in proposito, i tre libri di Montale, *Pastelli e disegni* (Milano, Scheiwiller, 1966), *Farfalla di Dinard* (Milano, Mondadori, 1960), e *Prime alla Scala* (Milano, Mondadori, 1982); e la biografia di Giulio Nascimbeni, *Eugenio Montale,* Milano, Longanesi, 1969.

[3] Cfr. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo,* Torino, Einaudi, 1979, e *The Dialogical Imagination,* Austin, University of Texas Press, 1980; cfr. inoltre Vittorio Strada, *Dialogo con Bachtin,* in "Intersezioni" I (1981), n. 1, pp. 115-24.

[4] Hugo Friedrich, *La lirica moderna,* tr. it., Milano, Garzanti, 1961.

[5] Félix Fénéon, *Au-delà de l'impressionisme,* a cura di Françoise Cachin, Paris, Hermann, 1966, pp. 84-85 (il testo risale al 1887): "L'innovation de M. Seurat a pour base la division scientifique du ton. Voici: au lieu de mélanger sur la palette les pâtes dont la résultante, étendue sur la toile, fournira à peu près la couleur de l'objet à figurer, — le peintre posera sur la toile des touches séparées correspondant les unes à la couleur locale de cet objet, les autres à la qualité de la lumière qui y choit, d'autres aux reflets projetés par les corps voisins, d'autres aux complémentaires des couleurs ambiantes. [...]

De cette manière d'operer, voici les avantages:

I. Les couleurs se composent sur la rétine: nous avons donc un mélange optique. Or l'intensité lumineuse du mélange optique (mélange de couleurs-lumières) est beaucoup plus considérable que celle du mélange pigmentaire (mélange des couleurs-matières) [...]". Cfr. anche John Rewald, *The History of Impressionism* e *Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin,* New York, Museum of Modern Art, 1973 e 1978 rispettivamente: due volumi fondamentali per seguire i complessi rapporti fra impressionisti, neo-impressionisti, e simbolisti che sono alla base degli ulteriori sviluppi della pittura moderna, a cominciare da Cézanne.

[6] Si vedano: Ardengo Soffici, *Scoperte e massacri. Scritti sull'arte* 11908-131, Firenze, Vallecchi, 1929[2], p. 235, nonché pp. 290-93; e Fénéon, pp. 135-37.

[7] Vittorio Pica, *Gl'Impressionisti Francesi,* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1908, p. 55 e *passim.* Il libro, corredato di "252 incisioni nel testo e 10 tavole", ha anche un lungo capitolo dedicato a Monet, "l'iniziatore più convinto e più cosciente ed il rappresentante più schietto, più fido e più completo dell'impressionismo", p. 51; Renoir è definito "virtuoso delle dissonanze cromatiche", p. 98; e non manca un dubbio sull'etichetta stessa di impressionismo, un "nome abbastanza inesatto", p. 14.

[8] Laura Barile in Eugenio Montale, "Tre articoli ritrovati" (a cura di L. Barile), *Inventario,* n.s. 4, gennaio-aprile 1982, pp. 11 e 20, n. 18; il riferimento a Serra rimanda a Gianfranco Contini, *Altri esercizi* (1942-1971), Torino, Einaudi, 1978, pp. 77-100, ma anche alle fondamentali pagine di Ezio Raimondi, Il *lettore di provincia: Renato Serra,* Firenze, Le Monnier, 1964.

[9] Eugenio Montale, *Auto da fé,* Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 113 e 111 (il brano da cui sono tratte le citazioni è del 1949), e p. 244, rispettivamente.

[10] Montale, *Sulla poesia,* p. 144.

[11] *Ibid,.* p. 565.

[12] Leonard Bernstein, The *Unanswered Question,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976.

[13] Marzio Pieri, *Biografia della poesia,* Parma, Edizioni della Pilotta, 1980, p. 251 ("Quanto Debussy, nel giovanne Montale"). Interessante anche il tentativo di Silvio Ramat di descrivere la strutturazione degli *Ossi di seppia* come **una**'"armonizzazione" tra il "recitativo" degli *"Ossi* brevi" e il "cantato" di *Mediterraneo:* in *Storia della poesia italiana del Novecento,* Milano, Mursia, 1976, pp. 224-25.

[14] Montale, *L'opera in versi,* p. 913. Cfr. in proposito anche Laura Barile, che ricorda, oltre a *Farfalla di Dinard* ("tutta percorsa da cavatine, fa diesis sotto le righe, si bemolle e ricami tenorili"), i frequenti espliciti rimandi a determinate forme, o frasi, musicali, come 'la farandola di fanciulli sul greto... ' (farandola: danza di origine greca ma popolare in Provenza, in tempo 6/8 moderato), lo 'scalpicciare del fandango' (danza nazionale spagnola utilizzata da Manuel De Falla nel *Cappello a tre punte),* la 'fantasia' (brano strumentale di forma assolutamente libera) di *Quasi una fantasia* (già rilevato da Lonardi), lo stesso 'mottetto'": in Montale, "Tre articoli ritrovati", p. 10. L'elenco, naturalmente, si potrebbe allungare.

[15] Montale, *Auto da fé,* p. 301 (da "Per fortuna siamo in ritardo" del 1963).

[16] Montale, *Sulla poesia,* p. 57.

[17] Ma in *Prime alla Scala* Puccini viene inteso in una dimensione moderna, ricca di fermenti e di inquietudini (p. 265); cfr. Mosco Carner, *Puccini. A Critical Biography,* New York, Holmes and Meier, 1977[2], e Mario Bortolotto, *Consacrazione della casa,* Milano, Adelphi, 1982, pp. 131-51.

[18] Cfr. *Sulla poesia,* p. 603: "Credo che la mia poesia sia stata la più 'musicale' del mio tempo (e di anche prima). Molto più di Pascoli e di Gabriele. Non pretendo con questo di aver fatto di più e di meglio. La musica è stata aggiunta, a D'Annunzio, da Debussy".

[19] Nicholas Ruwet, *Langage, musique, poésie,* Paris, Seuil, 1972, p. 44.

[20] Guido Salvetti, Il *Novecento I,* vol. IX di *Storia della Musica,* a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1977, p. 43. È opportuno sottolineare una notazione di Montale relativa a quegli anni e agli sviluppi della musica nuova: "Abolita la dominante, escluso il tematismo (che privilegia certe note a vantaggio d'altre), ammesso il principio che in ogni composizione ogni nota sia sempre un principio e una fine e che il centro debba essere in ogni luogo e in nessuno, i musicisti danno lezione ai poeti; e questi accettano la lezione": in *Sulla poesia,* p. 329 (1965). Per un affascinante ritratto della Parigi che fu in parte anche il *milieu* di Debussy, si veda Roger Shattuck, *The Banquet Years: The Arts in France, 1885-1918,* (il libro tratta di quattro biografie parallele: Henri Rousseau, Eric Satie, Alfred Jarry e Guillaume Apollinaire).

[21] Citato da Salvetti, p. 45, e da Bartolotto, p. 74.

[22] Salvetti, p. 46. Anche Massimo Mila, *Breve storia della musica,* Torino, Einaudi, 1977, p. 358 concorda in tale sistemazione critica; mentre Stefan Jarocinski rifiuta i termini sia di impressionismo (come errato) che di simbolismo (come insufficiente) per definire il musicista: in *Debussy. Impressionismo e simbolismo,* tr. it., Fiesole, Discanto Edizioni, 1980. Lo stesso Debussy rifiutava questi termini (si veda per es. il suo Il *Signor Croche, autodilettante,* tr. it., Milano, Bompiani, 1945, p. 26); essi conservano però una loro utilità storica e culturale, se non critica, da non trascurare (come, d'altronde, il concetto stesso di "dissonanza").

[23] Salvetti, p. 46. Nella storiografia musicale è proprio il concetto della purezza del suono che si delinea come caratterizzante per Debussy; per esempio, ancora Paul Claudel sottolineava impressionisticamente la "diaprure" nella musica del "Claude national" (in *Oeuvres complètes,* XVII, *L'oeil écoute,* Paris, Gallimard, 1960, p. 150); mentre Jarocinski insiste più modernamente sul "pensiero sonoriale" tutto volto alla liberazione della purezza, e non della sfumatura, dei suoni (in *Debussy, passim).* Anche Piero Rattalino nota che in Debussy "i timbri non si fondono, ma semplicemente coesistono, e si perde anche la sensazione della gerarchia di valori tra melodia e parti di accompagnamento in favore della compresenza di più eventi sonori indipendenti" (in *Storia del pianoforte,* Milano, Il Saggiatore, 1982, pp. 272-73).

[24] Salvetti, pp. 46-47. Cfr. ache Bernstein, pp. 147-89. Sulla melodia, "forza organizzatrice" di Debussy e "controparte musicale" della linea sinuosa dell'Art Nouveau, cfr. Arthur Wenk, *Claude Debussy and the Poets,* Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 180 e 186-87. Cfr. infine Ruwet, pp. 70-99 ("Note sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy"), e Jarocinski, pp. 157, 164 e 195.

[25] Bernstein, pp. 243-45, 249, 259.

[26] Rispettivamente Salvetti, pp. 51 e 53, e Jacques Rivière, *Études,* Paris, Gallimard, 1944[19], pp. 131 e 133-34. Per parte sua, Montale ha osservato che Debussy fu "grande musicista soprattutto quando scoperse per conto suo il pianoforte, con una prodigiosa immersione nella civiltà del suo paese, da Rameau-Couperin fino a Monet e a Renoir": in *Prime alla Scala,* p. 13.

[27] Salvetti, p. 54: "Ricordiamo i titoli: per le cinque dita, per le terze, per le quarte, per le seste, per le ottave, per le otto dita; per i gradi cromatici, per gli abbellimenti, per le note ribattute, per le sonorità opposte, per gli arpeggi composti, per gli accordi".

[28] Jarocinski, p. 193.

[29] Cfr. in proposito Montale, "Tre articoli ritrovati", in particolare la recensione al volume di Georges Duhamel e Charles Vildrac *Notes sur la téchnique poétique,* pp. 5-6, nella quale Montale si interessava alla teorica "di quella sottospecie del verso libero che si è chiamata verso 'bianco': un verso, per intenderci, preoccupato di una musicalità più intrinseca che esteriore, di una maggiore aderenza alle sfumature della

vita spirituale, e di certa patetica aridità lineare, atta, più che la musica singhiozzante del ritmo *faux exprés* dei primi simbolisti, a suggerire echi e fantasmi dell'intelligenza" (si noteranno espressioni quali "maggiore aderenza", ripresa nell'"Intervista immaginaria" del 1946 in un contesto diverso, "aridità" e "intelligenza", che sono vere e proprie auto-definizioni critiche della poesia montaliana; cfr. inoltre il commento di Laura Barile, pp. 7-8.

[30] Friedrich, p. 12. Si ricorderà che anche per Arnold Schönberg l'emancipazione della dissonanza come eliminazione della base dell'armonia è il fondamento della dodecafonia (in *Stile e idea,* Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, pp. 109-10; citato anche da Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi,* Torino, Einaudi, 1968, p. 229). Quello che per Theodor Adorno (in *La filosofia della musica moderna)* è un contrasto insanabile fra Stravinski e Schönberg, fra musica tonale e non tonale, diventa più giustamente per Bernstein (nell'ultima parte di *The Unanswered Question)* un rapporto dialettico indispensabile per capire il pathos e la vitalità della musica del Novecento.

[31] Del "terreno di radicale modernità" su cui è sorta la prima poesia di Montale ha parlato Sergio Solmi ("La poesia di Montale" in *Scrittori negli anni,* Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 285), che suggerisce una linea Heine-Laforgue-Govoni, cui Lanfranco Caretti aggiunge Palazzeschi in "Un inedito montaliano |Suonatina di pianoforte]", *Paragone,* 336, 1978, pp. 3-7, p. 5.

[32] Jarocinski, p. 178. L'importanza del mare e il paragone con Turner sono trattati anche da Wenk, pp. 205-10, che cita pure un'interessante lettera di Debussy assolutamente contraria al termine "impressionismo" usato dagli "imbéciles" per definire Turner, "le plus beau créateur de mystère qui soit en art".

[33] Cfr. Marco Forti, *Eugenio Montale,* Milano, Mursia, 1973; Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio,* Milano, Feltrinelli, 1965; e Silvio Ramat, *Montale,* Firenze, Vallecchi, 1965.

[34] Tutte le citazioni si riferiscono a Eugenio Montale, *L'opera in versi,* a cura di Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 1981, pp. 765-72.

[35] Montale, *L'opera in versi,* p. 866.

[36] Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica,* Torino, Einaudi, 1956, p. 180. Cfr. Rattalino, pp. 324-25: fra i grandi pianisti del Novecento, Gieseking fu tra i primissimi a includere "costantemente e frequentemente" Debussy nel repertorio.

[37] Jarocinski, p. 168; e a p. 166: *"Le prélude XII* (che abbonda in valori sonoriali) mostra come una melodia figurativa ed ornamentale possa, grazie ad un movimento rapido, trasformare una struttura orizzontale in una verticale (battute 25-26)".

[38] Cfr. Wenk, pp. 19-23.

[39] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque,* Genève, Skira, 1970.

[40] *L'opera in versi,* p. 14.

[41] Silvio Ramat, *Protonovecento,* Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 486; e Forti, p. 52.

[42] *L'opera in versi,* p. 11.

[43] Sulla predilezione di Debussy per il corno inglese si veda Jarocinski, p. 173.

[44] *OV,* p. 722.

[45] Si veda Jurij Lotman e Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura,* tr. it., Milano, Bompiani, 1975, pp. 145-81; e per la liminalità, si vedano l'interpretazione antropologica (turneriana) di Rebecca West, *E.M., Poet on the Edge,* Cambridge, Mass., Harvard UP, 1981, e quella decostruttiva (derridiana) di Stefano Agosti, *Cinque analisi. Il testo della poesia,* Milano, Feltrinelli, 1982, specie pp. 83-84.

[46] Ettore Bonora, *La poesia di Montale,* I, Torino, Tirrenia, 1965, p. 88. Non sono ovviamente d'accordo con la sua valutazione degli incisi come "dei momenti in sordina" del componimento (p. 87).

[47] Naturalmente è possibile interpretare la sintassi della poesia, come fa Giusi Baldissone (Il *male di scrivere. L'inconscio e Montale,* Torino, Einaudi, 1979, pp. 1. nota 1, e 123), nel senso che è il mare a lanciare a terra "una tromba di schiume intorte": in tal caso si avrebbe un'unica frase principale ottativa col soggetto ripetuto (il vento—)il vento). Ma simile interpretazione mi pare meno persuasiva di quella che ho scelto, perché toglie forza (e drammaticità) proprio al vento che è il soggetto grammaticale, l'occasione della poesia, l'antagonista del poeta; senza contare che a livello strettamente sintattico la costruzione di due verbi collegati paratatticamente da una virgola (per di più aggiunta solo nell'edizione critica: "il mare che [...] muta colore, lancia a terra una tromba") è certamente insolita in Montale.

[48] A proposito di questi versi Ramat, *Montale,* p. 22, parla erroneamente di "novenario finale", ma osserva con finezza che la divisione in "due tronconi" sta "quasi a significare la congenita disarmonia di questo strumento".

[49] Cfr. *In limine:* "Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!"; ma l'interrogazione di Montale rimarrà ancora attraverso gli *Ossi* (si pensi a *Crisalide* e a *Casa sul mare)* e fin nel cuore delle *Ocassioni (La casa dei doganieri:* "Il varco è qui?").

[50] Quanto sia intrinsecamente "musicale" *Corno inglese* si può verificare anche in un confronto a prima vista secondario o addirittura improbabile tra il secondo verso "— ricorda un forte scotere di lame —" e un'osservazione di un musicologo contemporaneo: "La tecnica della costruzione [...] si era evoluta fino a un pianoforte che non era più esattamente il pianoforte di Chopin e di Liszt. La maggior tensione delle corde [...] gli aveva sottratto il vecchio suono di corda percossa e, aggiungiamo noi, gli aveva dato *un suono di lamina percossa.* È proprio qui che Debussy sviluppa una concezione nuova non solo del suono, ma della musica" (Rattalino, p. 271, corsivo aggiunto).

Fig. 1

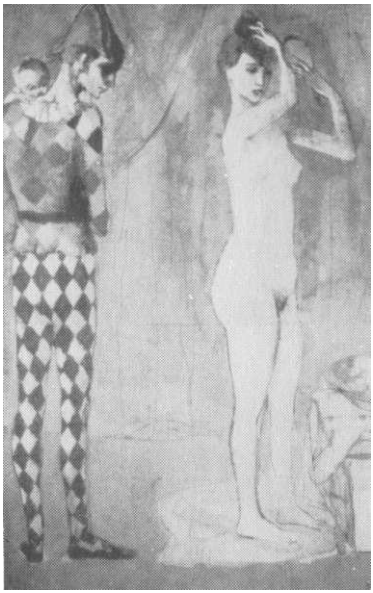


Fig. 2

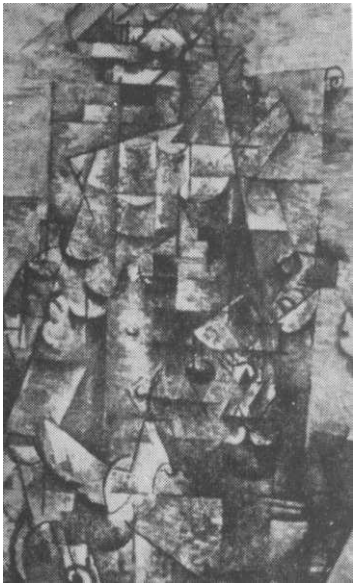


Fig. 3

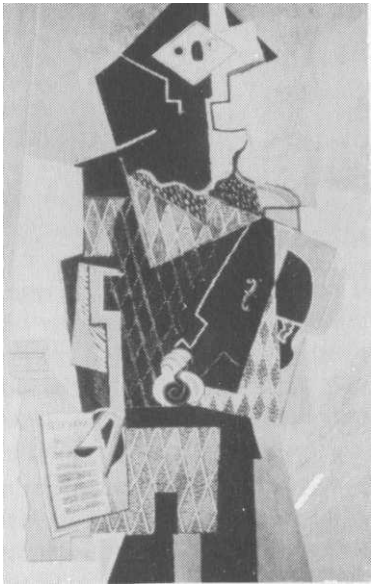


Fig. 4

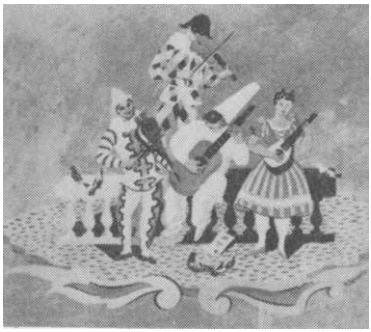


Fig. 5

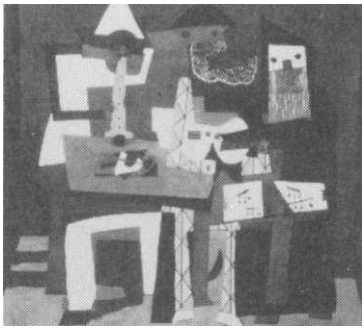


Fig. 6

Fig. 7