

MONTALE, LA POESIA E IL MELODRAMMA

1. Assediato dalla musica.

Abitato e assediato dalla musica, anzi più precisamente da arie, storie, fantasmi del melodramma : Montale lo conosciamo anche così, aneddotica compresa. A Genova studiava canto già da ragazzo, e poi, giovanotto, col mitico maestro Sivori. Gadda descrive lui e i suoi fratelli che cantano l'Aida *su* su al pianerottolo ultimo della villa di villeggiatura di Monterosso. Uno di loro dirige, gli altri sono avvolti in lenzuola, accappatoi e altro da inscenamento domestico – da baraccone : e il Montale adulto, il recensore di ben altre rappresentazioni alla Scala, dichiarerà sempre la sua nostalgia per un "fare teatro" più appunto "da *baraccone*". Cioè magari meno raffinato, ma più vicino all'aspetto storico del melodramma ottocentesco : insomma più vicino al suo originario aspetto di teatro "di tutti". Lo stesso Montale non ne trovava un antecedente comparabile se non nel grande teatro elisabettiano cinque-seicentesco. Che era corne privilegiarne l'aspetto di glorioso e di unico, in Italia, solido esempio di interclassismo culturale.

Studiava, dicevo, canto : già prima di fare il soldato nella grande guerra, e poi, finita la guerra, negli anni '21-'23. Ernesto Sivori gli scopri allora – racconta lo stesso Montale – l'axillo : cioè, diremmo noi, un misto di talento, di fervore, di *mania* platonica. Di fatto si sa che Montale aveva un vero istinto, perfino istrionico, per il canto e il personaggio d'opera. E aveva una voce molto rispettabile. Una voce di basso. Il suo maestro, ex-baritono, voile scovarci e scavarci una voce di baritono. Così lo preparò e lo iniziò a personaggi corne il Lord Enrico della *Lucia di Lammermoor*. Corne Alfonso

XI di Castiglia, nella Favorita, anch'essa, come Lucia, di Donizetti. O come il giovane Valentino, l'adolescente fratello di Margherita, altro baritono, quest'ultimo nel Faust di Gounod. Ma nel '23 morì Sivori. E si spense, così, anche una comunque improbabile carriera del cantante Montale. Il quale ritrovò subito la sua voce "naturale [dice egli stesso] e psicologica" di basso. E restò comunque per sempre abitato, occupato, assediato dal melodramma.

2. Un esempio di scambio nel sistema, tra il melomane e il poeta.

È tale l'assedio, che a volte tra il Montale melomane e il Montale poeta c'è in atto uno scambio più o meno perfetto. Faccio un esempio. Tra il '63 e il '65 due ombre, una neanche di un autore di teatro in musica ma semplicemente di un grande musicista contemporaneo, Poulenc, l'altra della poesia montaliana, la moglie — la Mosca —, si scambiano tic e gesti in totale collaborazione. Mettiamo a fronte due "pezzi", il primo in morte del compositore francese Francis Poulenc — "Corriere d'informazione", 1963 — il secondo negli *Xenia* (i madrigali in morte della moglie, I, 10 [del 1965]) :

Non ho mai capito che religion fosse
la sua, ma certo Francis *era un devoto*
di Sant'Antonio, ch'egli *invocava per*
lo smarrimento di un ombrello o per
la faticosa ricerca di un tassì; e
sempre col dovuto successo.

"Pregava?" "Sì, *pregava Sant'Antonio*
perché fa ritrovare
gli ombrelli smarriti e altri oggetti
del guardaroba di Sant' Ermete".

Poi, s'intende, il madrigale per la moglie si completa di una cadenza grave non concessa qui alla pagina giornalistica (« "Per questo solo ?" "Anche per i suoi morti / e per me". / "È sufficiente, disse il prete" »).

3. Dal primo all'ultimo Montale.

Ma anche quando questo scambio non c'è o non è documentabile, il poeta Montale, o senza dircelo, o dicendolo — come fa l'ultimo Montale — direttamente, è "occupato", come pochissimi altri nostri poeti, da quella particolare "zona" della musica che è il canto melodrammatico.

Bastino come rapida prova per il primo Montale tre "attacchi" dagli *Ossi di seppia* :

- a) *Tentava la vostra mano* la tastiera,
i vostri occhi leggevano sul foglio
gl' impossibili segni...

Sembra una romanza. E ancora,

- b) *Mia vita*, a te non chiedo lineamenti
fissi, volti plausibili o possessi.
Nel tuo giro *inquieto* ormai Io stesso
sapore han miele e assenzio...

E qui allora si pensi a Tosca, di Puccini : « *Mia vita* — canta il tenore Mario Cavaradossi a Tosca — *mia vita*, amante *inquieta*... ». Lo stesso patetico invocativo (*mia vita*) spetta al baritono nella parte che ho già nominata come un "ruolo di iniziazione" del giovane Montale, il ruolo di Alfonso XI re di Castiglia : « Per te, *mia vita*, affronterei l'averno... » — una frase il cui slancio non finisce qui, nel primo Montale poeta (« T'avrei raggiunta anche navigando / per le chiaviche, a un tuo comando », canta infatti Montale più avanti, nella *Bufera*).

Terzo e ultimo campione sempre dagli *Ossi di seppia* : ancora cerchiamoci un avvio, quello dei *Limoni* :

- c) *Ascoltami*, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai vomi poco usati : bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi...

Questo dialogico *Ascoltami* ha molti padri possibili nel melodramma. Si tratta insomma di un *tôpos*. Difficile stabilire una discendenza unica. Credo che la precedenza debba spettare ai sunnominati "personnaggi di formazione", tipo il Valentino del *Faust*, tipo l'Enrico della *Lucia*. *Ascoltami*, prorompe a un certo punto quest'ultimo, rivolto al suo nemico Edgardo. E « Or stammi ad ascoltare, Margherita », così avvia (naturalmente nella versione italiana) il suo ultimo canto il Valentino del *Faust* rivolto alla sorella, in una scena "testamentaria" — quella della sua uccisione e morte per mano di Mefistofele — che offre altre suggestioni al poeta degli *Ossi* e delle *Occasioni*. E anche nella *Favorita* compare questa specie di *poncif o* luogo comune del melodramma. Ma è anche alla *Bohème* che occorre pensare :

Ascolta, ascolta.

—canta Mimi a Rodolfo —

Le poche robe aduna che lasciai
sparse. Nel mio cassetto
stan chiusi quel cerchietto
d'oro...

Con quel che segue. E' forse questa di tutte la scena più pre-monteliana, con quell'attenzione a minimi oggetti del femminile, intrisi di ricordo e di suggestione del "privato", che ritroveremo nella borsetta di *Dora Markus* e anche dopo, lino almeno al *Piccolo testamento*.

A sua volta c'era un altro riferimento, fuori-melodramma, per l'Ascoltami dei *Limoni* : non veniva dal melodramma, ma era anch'esso molto cantante e canoro. Veniva, penso, dal D'Annunzio della *Pioggia nel pineto*. In quella poesia si nascondeva – non credo che ci badino i critici dannunziani – un omaggio alla *Bohème* diventata presto famosa tra fine '800 e primissimo '900 :

Ascolta,

si legge nella *Pioggia*; e poi,

Ascolta, ascolta.

Proprio il doppio *ascolta* di Mimi.

In un primo momento lo stesso Montale scrisse *Ascolta*. Poi, *Ascoltami* : penso che la memoria assediata gli cantasse dentro qualche esempio di canto melodrammatico, e che insieme gli si presentasse il ricordo dannunziano; fra l'altro è certo D'Annunzio, o anzitutto D'Annunzio, il "poeta laureato" che in questi stessi *Limoni* preferisce i « bossi ligustri e acanti », cui si oppone programmaticamente il poeta giovane e polemicamente "povero" e dunque in cerca di *fossi*, *cinffi di canne*, *sparute anguille* e alberi appunto di limoni.

Valga quest'ultimo esempio già ad illustrare un aspetto della complessa memoria dei poeti e di Montale in particolare. Quella di Montale è una memoria molto stratificata, molto intrecciata, spesso tra *alto e basso*. Montale contamina, con lui il basso, il minimo possono caricarsi di valenze massime. E' questo il suo modo – l'unico suo – di fare il rivoluzionario. E così nella sua poesia il ricordo del canto melodrammatico, e di certe sue parole non-illustri, può anche non presentarsi da solo, ma intrecciato a quello della poesia-poesia, quella illustre, quella alla e laureata, da Dante a D'Annunzio come minimo.

Ma dunque, il Montale d'esordio è un poeta molto cantante, spesso intonato sul canto anche pieno. E l'ultimo Montale, tra il *Diario* ('71-'72) e *Altri versi* ('81), insomma tra primi e ultimi anni '70 e primi '80? Anche nella poesia del Vecchio torna il melodramma, vi tornano i suoi fantasmi, ma non più come canto che *si inventa* nel canto, bensì offrendo figure del melodramma rievocate espressamente, e oggetto di commossa e insieme ironica autoidentificazione.

Così in *Annetta*, ormai del 1972, può finalmente permettersi di nominarli, i personaggi del melodramma (già lo aveva fatto negli *Xenia*, anni '60, ma trasversalmente, citando Io « Strana pietà » di Azucena, atto II del *Trovatore*). In *Annetta* ecco dunque chiamato in causa Des Grieux, il giovane tenore che ama la giovanissima Manon nel *Marron* di Massenet. Sono queste le maschere melodrammatiche dell'io poetico giovane e del suo primo amore, Annetta o Arletta. E la stessa Manon verrà altrettanto espressamente non allusa ma ricordata (« Manon in fuga [...] la voce di Manon ») nei *Nascondigli II*, ormai dell'ultimo Montale. Intanto, in entrambe queste poesie, si evoca un riconoscibilissimo emblema della poesia moderna, *il passero solitario*. E dietro quell'emblema leopardiano si estende la piana perduta e perenne della giovinezza, la sua memoria inestinguibile.

4. Ma la tattica è quella del nascondere.

Stiamo però ancora a quello che all'ingrosso chiameremo il primo Montale, da *Ossi di seppia* alla *Bufera*, cioè dal '20 circa al '56. Questo Montale, che è poi quello che ricordiamo e amiamo di più, anzitutto nasconde. E per nascondere cambia contesto, cambia comice e sposta. Vedi, per esempio, *L'ombra della magnolia*, nella *Bufera* :

Non è più
il tempo dell'unisono vocale,
Clizia, il tempo del nume illimitato [...]
Spendersi era più facile, *morire*
al primo batter d'ale, *al primo incontro*
col nemico, un trastullo. Comincia ora
la via più dura...

Guardate come viene rigiocato e decontestualizzato, qui, un ricordo del canto di *Butterfly*, l'eroina giapponese di Puccini, che immagina il ritorno dall'America e dall'oceano del suo marito americano :

Un bel di vedremo
spuntare un fil di fumo...

e poi, dice e anzi canta, io non gli andrò subito incontro, mi nasconderò per un momento,

un po' per celia
e un po' per non morire
al primo incontro...

Montale conserva in cima di verso sia *morire*, sia *primo incontro*. Ma trasforma profondamente tutto. « *Non morire* » diventa il contrario, diventa *morire*. La scena di attesa e d'amore si trasforma appunto in un'altra cosa : tornano sì alcune memorabili parole della scena pucciniana, ma ora contrassegnano la giovinezza (« il tempo del nume illimitato ») che non c'è più, e che sapeva *morire* come per gioco, per *trastullo*. Diciamo di più : niente resta qui del vero e proprio trauma musicale, dell'intervallo di quarta che investe, nel canto di Butterfly, quel *non morire* : e che eclissa anzi nella nostra memoria quel che subito segue, *al primo incontro*. Che non si eclissa invece in Montale, ma per essere spostato a tutt'altro rispetto alla "fonte".

In questo, Montale è ben diverso da un altro grande poeta come Saba. Vi porto un solo esempio da quest'ultimo : sentite con quale trasparente confidenza Saba trapianta il ricordo del *Rigoletto*, del Duca di Mantova che fa la corte a Maddalena : « *bella figlia dell'amore...* ». E Saba, a Nima, in una poesia intitolata *Carmen* :

...amica, austera *figlia*
d'amore, se la vita oggi *n'esiglia*,
 con la musica ancora vieni a me.
 Geloso sono non *di don Josè*,
 non *d'Escamillo*.

Qui Saba, in questa poesia-canzone molto cantata, non solo "salva" diversamente dal Montale che si è appena visto la comice di provenienza – il canto d'amore resta un canto d'amore – e non solo colloca in cima di verso il *figlia* verdiano, ma espone e distende in un sensuale *enjambement* la « *figlia / d'amore* », lei pur così *austera*. E fa anzi di più : chiede aile rime e quasi-rime – *esiglia : Escamillo; me : Josè* – di onorare e prolungare quanto c'è di canto pieno nella tenorile citazione, che così è anche più esposta e trionfante che nell'originale. Il contrario di quanto fa in genere Montale poeta coi suoi ricordi di canto e di melodramma. Saba cita, Montale vocabolarizza. E questo perché in Montale prevale sempre o quasi l'aspetto del poeta "riflesso", e tale anche quando sfida il canto pieno di D'Annunzio – poeta non meno riflesso, s'intende – o dello stesso ben più diretto e "ingenuo" melodramma. A Saba riesce invece quella che potrei chiamare una confidenza molto vicina alla naturalezza. O alla natura stessa : c'è un'implicazione e accoglienza naturale, *materna*, nel proprio canto, del *canto*, cui Saba si accosta con maggiore immediatezza rispetto a Montale.

5. Montale dunque nasconde : ma non quando c'è di mezzo il calco ritmico.

Questa immediata confidenza non c'è dunque, di solito, in Montale, che è un po' più nel segno *paterno*, e insomma è più borghese e più riflesso rispetto a Saba. O meglio : non c'è, questa immediatezza, a livello di lessico, di ricordi verbali. C'è – perché allora è, penso, involontaria, e comunque è a livello profondo e dunque abbastanza nascosto allo stesso Montale – quando il poeta giovane, ancora quello degli Ossi, lascia un varco non aile *parole*, ma al *ritmo*. A un calco ritmico-sintattico, e nel ritmo sta forse l'essenza stessa del *canto* corne della *poesia*.

Ecco il più bell'esempio in proposito : il Montale *di Corno inglese*, 1923, canta così :

(reami di lassù, d'alti Eldoradi
malchiuse porte)...

E Alfonso XI, proprio al balzante e amoroso avvio del suo canto (un recitativo) nella *Favorita* di Donizetti :

Giardini d'Alcazàr, de' mauri regi
care delizie...

Non una sola voce lessicale arriva a questa "ricca" parentesi di *Corno inglese* dal primo dispiegarsi del recitativo di Alfonso XI. Così Montale bada a non scoprirsi. Ma Io scopre chi badi al ritmo, al verso, alla sintassi, aile giunture di questi due passi. Il recipiente ritmico-sintattico è proprio *quello*. Torna insomma tale e quale dalla *Favorita a Corno inglese*. E questo endecasillabo con forte cesura, dettata dalla tronca in 6a sede – *Alcazàr/ lassù* – rispunterà poi altrove nel poeta degli *Ossi di seppia*. Qui basti notare che anche la densità esoticheggiante e insieme sonora del recitativo di Alfonso è ricalcata da questo Montale. E allora non solo si risponde con l'Eldorado all'Alcazàr, ma abbondano le toniche in -à- : da *Alcazàr a màuri, a càre* in Donizetti, e da *reami ad àlти a Eldoràdi* appunto nel *Corno inglese* montaliano.

6. L'uso "metafisico" del messaggio melodrammatico.

Questo peraltro è un esempio-limite. E' al limite in quanto Montale, dicevo, preferisce rielaborare, re-impastare, camuffare. C'è – direi – una vigilanza del Padre, paterna, in questo : una vigilanza che agisce sul suo modo di accostarsi alla fisica, corporea maternità del canto.

Da qui deriva non una sottovalutazione della memoria del canto melodrammatico da parte di Montale (piuttosto la sottovalutazione è da parte di quasi tutta la critica montaliana). Ne deriva semmai un uso, diciamo, padronale della parola del melodramma : nel che Montale si comporta proprio come un Verdi, è anche lui una specie di musicista impaziente e poco rispettoso nei confronti dei suoi umili "parolieri", dei suoi modesti e incantevoli portatori di parole (Verdi, si sa, finché non arriva l'illustre Boito, è padre-padrone coi suoi librettisti; e con loro neanche Puccini era tenero). In questo Montale è paradossalmente l'ultimo dei grandi "musicisti con parole", se così posso dire, della grande tradizione italiana.

Ma non posso fermarmi solo a questo aspetto. Certo Montale può adoperare il melodramma anche come una cava di materiali non da citare in bella vista, ma da elaborare e reimpastare nel suo linguaggio dall'amplissima, dantesca escursione. Però, specialmente nella terza grande raccolta, nella *Bufera*, appare l'altro modo, solo in parte conflittuale con quello che ho appena illustrato – l'aspetto, diciamo, d'uso –: quest'altro aspetto consiste nel "prendere sul serio" le implicazioni drammatiche e visionarie del melodramma, e anzi nell'accentuare, nel verticalizzare, questo aspetto, fino a una valenza tragico-metafisica.

Ecco due esempi al riguardo, ed entrambi li ho trovati appunto nella *Bufera*.

a) Guardiamo ancora alla *Tosca* di Puccini. Il tenore, Mario Cavaradossi, è stato apparentemente graziato da Scarpia, il Capo della polizia romana. Questi ha fatto credere a Tosca (e a Mario) che l'esecuzione sarà una finta esecuzione. Noi sappiamo che non è così. Cavaradossi sarà di fatto ucciso. Anche se non lo sapessimo, è la musica ad avvertirci che il clima è solo apparentemente "da commedia", di fatto è tragico. E' dentro questa ambiguità a doppio registro che nell'ultimo atto il Carceriere pronuncia al Condannato una sola parola : *L'ora*; e il carcerato Cavaradossi risponde altrettanto brevemente : *Son pronto*.

Queste due minime cellule verbali sono ben rimaste nella memoria di Montale. Pensate al mirabile *Piccolo testamento* : arriverà, dice il poeta alla sua donna (Clizia? Volpe? o piuttosto un incrocio di entrambe?), un Messo infernale, un Lucifero, si spegnerà ogni lampada, tu conserva memoria della mia esigua ma tenace testimonianza e fierezza, « conservane la cipria nello specchietto » della borsetta,

quando spenta ogni lampada
la sardana si farà infernale
e un ombroso Lucifero scenderà su una prora
del Tamigi, del Hudson, della Senna
scuotendo l'ali di bitume semi-

mozze dalla fatica, a dirti : è fora.

E prima, nella *Ballata* scritta in una clinica, "agiscono" anzi entrambe le minicellule del breve colloquio tra Carceriere e Carcerato, così :

Attendo un cenno, se è prossima
l'ora del *ratto finale* :
son pronto...

Il *ratto finale* non è meno che il *ratto di Europa*, un mito rivissuto come segno di Fine di un mondo, *Finis Europae*, da un poeta borghese e umanista come Montale, tra 1944 e '45. Dunque sia *Piccolo testamento*, sia, otto anni prima, questa *Ballata*, scavano e sprigionano dal ricordo della *Tosca* un'oltranza metafisica, un massimo di energia cupamente, tragicamente visionaria.

7. Col melodramma tra Dante e Shakespeare.

E' poco, questa di questo Montale, una poesia italiana, se non si torni a un Padre altissimo spesso tradito, cioè al Dante della *Commedia*. E infatti Montale ci ha pensato, e ha collocato molto melodramma del nostro Ottocento addirittura tra Dante e Shakespeare. Come già ricordavo, ha scritto negli anni '50 : « ...il nostro Ottocento operistico non ha altro riscontro nella storia della civiltà europea, che nella grande stagione elisabettiana ». E un po' prima, nel '46 : specialmente a Verdi « dobbiamo la sorprendente ricomparsa, in pieno Ottocento, di alcune vampe del fuoco di Dante e di Shakespeare ».

Ora, proprio queste *vampe* e questo *fuoco* possono, seguendo le intenzioni stesse di Montale, ricondurci, da Dante a Shakespeare, al melodramma ottocentesco e all'uso a volte intensamente tragico e visionario che ne fa il Montale poeta. E così vi porto ora il secondo esempio dalla *Bufera*, sempre su questa linea tragica, onirica, visionaria, di traduzione e compimento del messaggio melodrammatico.

b) Guardiamo alla poesia — *Anniversario* — che chiude di fatto la *Bufera*, perché le seguono solo le due *Conclusioni provvisorie* (*Piccolo testamento*, già assaggiato poco fa; e *Il sogno del prigioniero*). Leggiamo dunque questa poesia, ultima dei *Madrigali privati* e dedicata a Volpe :

Dal tempo della tua nascita
sono in ginocchio, mia volpe.
E' da quel giorno che sento

vinto il male, espiate le mie colpe.

[.•]

Arse a lungo una *vampa*; sul tuo tetto,
sul mio, vidi l'orrore traboccare.

Resto in ginocchio : il dono che ho sognato
non per me ma per tutti
appartiene a me solo, Dio diviso
dagli uomini, dal *sangue* raggrumato
sui rami alti, sui frutti.

La *vampa*. *L'ardere*, l'orrore, il *sangue*. Le disillusioni. Solo la giovane Volpe pud vincere tanto male, e puô fare dell'io poetico un Dio. Così perô Montale rinunciava all'idea che una Donna messaggera del Cristo — Clizia — potesse apparire in suo nome per salvarli *tutti*, gli uomini. Ci rinuncia qui purché così — per la via di un amore ben più terrestre, carnale, quello che riguarda un io e un tu soltanto — si stabilisca una *distanza*. Una distanza rispetto a cosa?

La poesia è di qualche anno dopo la II^a guerra mondiale. Quell'amore divide (e protegge) l'io dal ricordo peraltro tenace che, a lungo, è stato un incubo, la guerra. Ebbene, per dare immagine a quel lungo incubo di *fuoco* — « arse a lungo una vampa » — di *orrore* — « vidi l'orrore traboccare » — di *sangue* — che tuttora è *raggrumato* « sui rami alti, sui frutti », e dunque minaccia tuttora lo svolgersi stesso della vita, i suoi *frutti* — a cosa scorre questo Montale?

Ricorre all'opera forse più *vermiglia* — come diceva Bruno Barilli — del nostro melodramma. Ricorre al *Trovatore* di Verdi. Che è come un lungo sogno notturno, intessuto di pulsioni, di passioni primarie : una lunga notte in cui si inscenano la guerra e le *passioni* più elementari nel segno del fuoco e del sangue. Un dramma onirico, tutto barbaramente percorso dal fantasma della *vampa* e insieme dell'orrore e del *sangue*. E tutti questi segni fanno "costellazione" in un punto del *Trovatore*, che è poi quello suo più famoso : nella cabaletta "della pira", il tenore, Manrico:

Di quella pira l'orrendo *foco*
tutte le fibre m'arse, *avvampd*.
Empi spegnetela, o ch'io fra poco
col *sangue* vostro la spegnerô...

In realtà qui Montale si ricorda del *Trovatore* "conte se" fosse l'ultima opera di Shakespeare. Di uno Shakespeare arrivato fino all'Ottocento — che infatti lo riscoperse e lo amò molto — e arrivato a compiersi e a bruciare nel *canto*. Il canto come compimento, dunque, della tradizione poetica drammatica dell'Occidente. E come suo forse ultimo rogo. E infatti Montale lo ricanta,

qui, questo luogo di condensazione massima del *Trovatore*, tra *orrore, arsura, fuoco, vampa, sangue* : e così ritrova anche lui, per il tramite del melodramma, « alcune vampe del fuoco di Dante e di Shakespeare ».

Poi, dopo la *Bufera*, questo fuoco, queste vampe andranno spegnendosi. Se Montale rievocerà il melodramma sarà in altra prospettiva, in cerca di Annetta, in cerca del primo aurora – e della sua fine, e della fine della giovinezza. Allora, come qui non posso dimostrare, accanto alle figure giovani del melodramma – Manon anzitutto – tornerà a profilarsi Leopardi, il passero solitario, Silvia. Che già occupavano anche, ma segretamente, tanto orizzonte del primo Montale.

Ma prima di slacciarsi pian piano dal Sublime, è addirittura nella scia e nel segno di Dante e di Shakespeare che il Montale della *Bufera* colloca alcuni febbrili esemplari melodrammatici : un invito, fra l'altro, a fare con lui il percorso inverso, a re-incontrare con una maggiore disponibilità e consapevolezza, partendo dalla poesia montaliana e da Dante e da Shakespeare, il significato più ricco, più intenso e più "nostro" del melodramma italiano dell'Ottocento.

Gilberto LONARDI