

Il suono della parola: Eugenio Montale tra poesia e musica

Elis Deghenghi Olujić (Pula/Pola)

Musica e letteratura intrattengono da sempre stretti rapporti dando luogo a reciproche sollecitazioni espressive e linguistiche. Sin dall'antichità il nesso tra musica e testo letterario è particolarmente evidente nel discorso poetico. È risaputo che tutta la versificazione romanza si sviluppò in modi complicati e difficilmente ricostruibili, ma è indubbio che il suo ambito privilegiato era il testo poetico cantato. I testi avevano un'intonazione musicale. La musica accompagnava le canzoni epiche e la poesia lirica, anche quella colta dei trovatori. Dante stesso nel *Convivio* attribuisce alla canzone, che con il sonetto è una delle forme privilegiate dalla lirica italiana sin dalle sue origini, alta dignità poetica. Il sommo Poeta ha incluso la musica tra le arti liberali e l'ha inserita tra le scienze matematiche del Quadrivio. È nota, inoltre, l'amicizia che legava il Poeta e tutti i lirici appartenenti alla scuola stilnovista ai musicisti: esemplificativo l'esempio di Casella, il musico amico di Dante che egli incontra sulla spiaggia del Purgatorio. Appena sceso dal «vassello snelletto e leggiere» che, guidato dall'Angelo nocchiero trasporta dalla foce del Tevere al Purgatorio le anime di coloro che sono morti in grazia di Dio, Casella intona in onore dell'amico che visita il regno dei morti la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, la prima canzone del *Convivio*, dopo aver manifestato l'intenso affetto che nutre per il Poeta anche dopo la morte. Ma senza andare troppo lontano nel tempo, dove potremmo trovare innumerevoli esempi di intense e proficue connessioni tra poesia e musica, si pensi a tal proposito alla tradizione petrarchesca fatta rivivere dai madrigalisti Palestrina e Monteverdi a cavallo tra Cinquecento e Seicento, alle suggestioni ricavate dal madrigale e da cantate chiesastiche che ritornano nel composito canzoniere tassiano, o ancora alla musicalità, soprattutto metrico-stilistica del verso nei *Canti* di Leopardi, nel prosiegua il contributo osa incrementare con alcune riflessioni la già sovrabbondante bibliografia di Eugenio Montale, di un poeta che con le sue raccolte ha mutato il quadro della poesia italiana moderna, affrontando due aspetti della sua poesia: il rapporto con la musica, specialmente con quella di Claude Debussy (1862–1918), esplicitamente dichiarato nella mai

troppo citata *Intervista immaginaria*¹ del 1946, e il legame con il mare, che nel suo caso è quello della nativa Liguria, declinato in particolare nella sezione intitolata *Mediterraneo* della prima opera, *Ossi di seppia*, nella quale il mare è il protagonista assoluto. Prima di passare agli argomenti che ci interessano è necessaria una precisazione: ricercare sentieri innovativi tra le arti parallele alla letteratura, e in particolare nell'espressione musicale, non è tipico solo di Montale, ma è un aspetto comune a molti poeti del primo Novecento europeo. Si pensi, ad esempio, a un poeta americano naturalizzato inglese che era certamente noto al giovane autore degli *Ossi di seppia*, Thomas Stearns Eliot, tanto che gran parte della critica ne ha sottolineato l'influenza decisiva sui versi di Montale. Eliot era tra coloro che intendevano trovare nuovi mezzi di espressione poetica per mezzo di idee o tematiche extraletterarie, e in particolare modo musicali. È noto il poemetto eliotiano *The Waste Land* (1922), la cui struttura sinfonica ha di certo influenzato il primo Montale degli *Ossi*.

Eugenio Montale (Genova 1896–Milano 1981), una delle personalità più significative della letteratura italiana novecentesca, che ha segnato le stagioni più importanti della politica, della società e della cultura italiane, nominato senatore a vita dal presidente Saragat nel 1967 e premiato con il Nobel per la letteratura nel 1975, per sua ammissione scoprì la poesia grazie alla musica. Difatti, nella vita del poeta ligure un dato è imprescindibile: Montale deve gran parte del proprio lavoro poetico all'arte della musica. D'altronde, già nel *Quaderno genovese*, il diario giovanile scritto nel 1917, Montale scriveva: «E in fondo, diciamo tutta la coraggiosa verità: la letteratura è musica».² Sul piano biografico ogni profilo del poeta riporta come a diciannove anni studiasse canto con il baritono Ernesto Sivori (1853–1923). Nell'intervista sopra citata, uno dei testi fondamentali per la comprensione di Montale, il poeta ha così ricordato quell'esperienza: «Ho studiato tre anni, a Genova, con la precisa in-

¹ È risaputo che Montale è stato una persona discreta, ma di grande forza e suggestione. Sia che interrogasse se stesso, sia che rispondesse ad un altro, è sempre stato parco di parole: solo i dati necessari, il commento essenziale, il richiamo indispensabile. È noto il suo «testamentario»: «vissi al cinque per cento, non aumentate la dose». Ad un certo punto della vita, però, smettendo di essere «una persona chiusa e imbozzolata dentro una sottile trama di umori», si è lasciato raggiungere dagli intervistatori, e si è fermato persino per redigere una vivace e preziosa «intervista immaginaria». Ha collaborato con il suo primo biografo, Giulio NASCIMBENI fornendogli chiarimenti e indicazioni confluiti in *Eugenio Montale. Biografia di un poeta*, Milano: Longanesi, 1969. Ha scritto un libro di ricordi, *Farfalla di Dinard* (1956), un «quasi romanzo autobiografico», ed ha rivelato in *Auto da fé* (1966) i suoi umori culturali e la sua poetica. Inoltre, fra il febbraio e l'agosto del 1917 scrisse *Quaderno genovese*. Le pagine diaristiche di quest'opera, esclusivamente esistenziali e letterarie, illuminano i laboriosi anni giovanili del suo apprendistato letterario.

² Eugenio MONTALE, *Quaderno genovese*, Laura BARILE (a cura di), Milano: Mondadori, 1983, 39.

tenzione di darmi al teatro, ma poi la morte del mio maestro, Ernesto Sivori, mi procurò l'alibi che stavo cercando per smettere. Se fosse vissuto ancora mi sarei trovato in una crisi più grave, avrei forse dovuto addirittura esordire per non dargli un dolore. Ma io non avevo il sistema nervoso adatto per affrontare il pubblico. Sarei morto nel giorno dell'esordio».³ Inoltre, c'è una decisa affermazione del poeta contenuta nell'intervista 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».⁴ Questa dichiarazione è fondamentale in quanto rivela intenzioni e consapevolezze determinanti per l'incipit di tutta un'opera di poesia. Siamo di fronte a una orgogliosa rivendicazione di apertura culturale e di novità («la musica nuova» e «la nuova pittura»), nella quale la posizione e la ripetizione dello stesso aggettivo non sono di certo casuali, ma retoricamente rivelatrici, per cui le parole di Montale sono da prendere come una preziosa informazione per ricostruire le origini della sua poesia e del quadro culturale in cui essa venne a inserirsi e affermarsi. Nella confessione montaliana qui riportata sono citate le tre componenti fondamentali degli interessi del giovane (come poi del maturo e del vecchio) Montale: poesia, musica e pittura.⁵ Nell'opera poetica di Montale queste componenti hanno interagito in modo attivo e innovativo: nella sua produzione poetica egli ha, infatti, sperimentato nuove possibilità, nuovi orizzonti, spesso traducendo i risultati di un campo in un altro, traslando un linguaggio in un altro. Sempre nell'*Intervista immaginaria*, alludendo agli studi da baritono presto abbandonati ma mai dimenticati, ha dichiarato: «L'esperienza, più che l'intuizione, della fondamentale unità delle varie arti dev'essere entrata in me anche da quella porta».⁶ La competenza in ambito musicale, acquisita già in età giovanile, verrà trasferita

³ MONTALE, *Sulla poesia*, Giorgio ZAMPA (a cura di), Milano: Mondadori, 1976, 596. Le lezioni di Sivori sono rievocate in *La chiave di «fa»*, un brano della *Farfalla di Dinard*.

⁴ *Id.*, 563. Il «troppo diffamato Vittorio Pica» (all'epoca Soffici lo qualificò come «imbecille») era un critico d'arte napoletano. Il lavoro di Pica, cui Montale allude, oltre a presentare un panorama notevole del movimento impressionista, dai precursori inglesi agli epigoni del divisionismo italiano, contiene un'idea ancor oggi fondamentale per la comprensione degli impressionisti, cioè il loro uso di «macchie di colori puri che si fondono a distanza sulla pupilla» di chi osserva il quadro, e non sulla tavolozza del pittore.

⁵ In un'intervista riportata da Maria Antonietta ELIA a pagina 18 in *Montale e il mare*, Bari: Mario Adda Editore, 1997, il poeta confessa: «Non ero un gran lettore di poeti in verità. Forse sono diventato poeta perché non vi fu occasione di diventare musicista o pittore. Così trovai la strada della parola, usata un po' come pennello e un po' come strumento musicale».

⁶ MONTALE, *Sulla poesia*, 562.

negli anni Cinquanta e Sessanta dello scorso secolo in una fruttuosa attività di esperto ed esigente critico musicale. Difatti, fra il 1954 e il 1967 Montale esercitò la professione di critico musicale per il «Corriere d'Informazione» (l'edizione pomeridiana del «Corriere della Sera»). I risultati di questo lavoro si possono oggi apprezzare nella raccolta postuma *Prime alla Scala* (1981, a cura di Gianfranca Lavezzi), che fa splendida luce sui risvolti musicali della poesia montaliana. Il titolo dell'opera è riduttivo, in quanto si tratta di pagine (sono 156 gli articoli compresi nell'opera e selezionati da Montale prima della morte) che esulano dall'occasionale esercizio giornalistico e mondano della prima e svelano, oltre all'interesse prioritario per l'opera e l'altissima competenza musicale del poeta, interessi vivissimi anche per la musica strumentale, non esclusa quella contemporanea, che si manifestano in tanti riferimenti che costellano l'opera in versi del poeta, che è anzi molto più attento ai timbri strumentali e ai ritmi che alla melodia e al bel canto.⁷

Ma perché gli impressionisti e perché Claude Debussy? Brevemente si può dire che le scelte erano congeniali agli interessi per un'arte nuova che Montale coltivava all'inizio del secolo scorso: gli impressionisti perché furono tra i primi a gettare le basi della pittura moderna (esemplificativi Monet e Cézanne con i loro paesaggi vaporosi ed eterei), e Debussy perché 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»⁸, che veniva così indirizzato verso la musicalità intrinseca ed autonoma di ogni singolo suono preso per sé solo. Nella storiografia musicale, nella quale il compositore francese occupa una posizione singolare, è proprio il concetto della purezza del suono e del valore sonoro di ogni singolo accordo che si delineano come elementi che caratterizzano la sua musica. Per Debussy la musica è un'arte libera, zampillante, un'arte in cui la teoria non trova posto. Da qui il rifiuto delle gerarchie armoniche già esistenti e la creazione di un linguaggio musicale senza pari, che intende rappresentare la dissonanza sonora causata il più delle volte dall'impeto che sconvolge la natura. Una dissonanza avvertita anche da Montale e rappresenta non solo con le parole, ma anche con la struttura e il ritmo della poesia: «Avendo sentito sin dalla nascita una

⁷ Alla produzione poetica di Montale va ad aggiungersi l'attività di critico letterario e musicale. Questa parte, per altro molto importante della sua produzione artistica, fu definita da Montale «il secondo mestiere» in uno scritto del 1959, incluso in *Auto da fé (Il secondo mestiere)*. Montale considerava questa parte della sua attività un «lavoro minore», ma al contempo necessario per la sopravvivenza: di sola poesia non si poteva e non si può vivere.

⁸ Gian Pietro BIASIN, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna: Il Mulino, 1985, 11.

totale disarmonia con la realtà che mi circondava», aveva difatti confessato, «la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia».⁹

Il rapporto di reciprocità tra poesia e musica caratterizza in grande misura il primo tempo montaliano. Debussy, che rappresentò per il poeta ligure la scoperta della «nuova musica», è poeticamente rifatto proprio in quei *Minstrels* (la poesia era stata intitolata in precedenza *Musica sognata*) già presenti nella prima edizione degli *Ossi di seppia* (1922) e poi tolti dalle successive riedizioni come «cosetta» ritenuta velleitaria dallo stesso poeta, ma restaurata per sua volontà in *L'opera in versi*, l'edizione critica curata nel 1980 per l'Einaudi da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini¹⁰, a conferma che la primitiva scelta debussyana non fu mai rinnegata, ma fu ripetutamente e sapientemente usata dal poeta a fini poetici e di politica culturale, in modi e contesti che sono stati cospicuamente esplorati dalla critica.¹¹ Anche se riferimenti musicali sono presenti pure nelle opere più mature del poeta, nel suo primo periodo poetico, il cui risultato è la raccolta *Ossi di seppia*, che per molti aspetti appare un libro definitivo, l'intenzione di inserire un' espressione musicale nei propri versi è chiaramente confessata da Montale stesso. Difatti, rievocando la genesi del suo primo libro, un libro che su sua ammissione «si scrisse da sé», nell'*Intervista immaginaria* ha rivelato: «Scrivendo il mio primo libro [...] ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella di altri poeti che avevo conosciuto. [...] E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza».¹² Tuttavia, va detto che questo «bisogno di espressione musicale» non deve essere inteso come una banale chiusura «ermetica» del senso ultimo

⁹ MONTALE, *Sulla poesia*, 570.

¹⁰ Nell' edizione enaudiana del 1980 la lirica ritorna con il titolo originario, *Musica sognata*, e nella stessa posizione che aveva negli *Ossi* del 1925.

¹¹ Quella che Montale definisce una «cosetta» è stata ispirata da un concerto cui il poeta presenziò nel Teatro Felice di Genova nel marzo del 1916, durante il quale furono eseguiti al pianoforte dal pianista Luigi La Volpe anche i *Minstrels* di Claude Debussy. In seguito Montale scrisse versi che intitolò, non a caso, *Minstrels*. Nella scelta del titolo e nella doverosa citazione posta in esergo «da C. Debussy» che precede i versi, è evidente l'esplicita volontà di rifare con parole l'opera debussyana, nella quale il musicista francese scardina il ruolo e il significato del fattore armonico. L'opera di Debussy si stacca così dalla musica convenzionale, dalle regole sintattiche e dai procedimenti di sviluppo prestabiliti. I *Minstrels* del giovane Montale sono una esplicita dichiarazione del suo interesse e della sua ammirazione per il compositore francese di cui condivide l'arditezza ritmica, la ricerca di novità, il bisogno di cambiare regole prestabilite. La melodia dei *Minstrels*, che attraversa la lirica montaliana, che a sua volta cerca di riprodurre l'opera di Debussy, è affascinante proprio per il suo essere instabile, scoppiettante, incalzante e voluttuosa.

¹² MONTALE, *Sulla poesia*, 565.

di ogni componimento: da esperto conoscitore della musica, Montale intendeva certamente l'«espressione musicale» come un attento lavoro su ogni piano della formazione del testo, da quello metrico a quello lessicale e interpretativo, fin dall'intertestualità che riguarda le varie parti della prima raccolta, ideata come un *continuum*, tanto da poter essere paragonata, restando nell'ambito della musica strumentale, ad una sinfonia. E un aspetto «sinfonico» connota non solo la prima raccolta, ma anche le successive, per lo meno nella struttura quadripartita e differenziata delle sezioni.

Nel passo sopra citato possiamo leggere una esplicita dichiarazione di poetica. Se si considerano le intenzioni esposte nell'ultima frase, appare evidente il motivo per cui, nel primo Montale, poco indulgente verso gli imperativi e le mode del momento, non troviamo i rumori futuristi o i *tòpoi* della sensibilità dei crepuscolari,¹³ che sostanziano tanta poesia primonovecentesca, e neppure il ritorno all'antica musica italiana che allora andava proponendo Gabriele D'Annunzio,¹⁴ bensì il desiderio di proporre novità di effetti tecnici, assolutamente inediti, di esprimere un mondo fisico e morale con «certe parole», perché solo alcune gli appartengono davvero: parole capaci di rendere giustizia alla forza comunicativa dello strumento linguistico nella quale Montale ha sempre fermamente creduto. Difatti, è risaputo che Montale era convinto che la poesia dovesse avere una funzione comunicativa, e che il poeta

¹³ Resta comunque evidente che il discorso dei rapporti tra Montale e i crepuscolari, di cui la critica si è ampiamente occupata, non può essere unico per tutte le sue opere. Esso «[...] serba il valore di un'indicazione opinabile per quanto riguarda i modi e l'intensità del legame ma in ogni caso legittima, se ci riferiamo agli *Ossi di seppia*, assai meno o non più affatto probante quando si passi alle *Occasioni* e soprattutto alla *Bufera* [...]», Giuliano MANACORDA, *Montale*, Firenze: La Nuova Italia, 1979, 19. È certo che il Montale degli *Ossi* guarda ai crepuscolari, a Gozzano in particolare. Eppure, anche se Montale ha interiorizzato la lezione di Gozzano e di altri crepuscolari (Govoni in testa), la concezione della poesia e il ruolo del poeta che emerge dagli *Ossi* tende a superare le loro posizioni. La poesia, afferma in *Stile e tradizione*, staccandosi consapevolmente da certi ripiegamenti sentimentali cari ai crepuscolari, non dovrà più essere «una solitaria vergogna individuale» (in *Auto da fé*, Milano, Mondadori, 1983, 9). Gli *Ossi* sono, dunque, da leggersi come un itinerario stilistico sempre più indipendente dalla poesia pregressa, come una ricerca di poetica sempre più indipendente e personale. Gli *Ossi* sono un libro spartiacque o, come evidenziò Romano LUPERINI, un libro «di frontiera» (*Montale o l'identità negata*, Napoli: Liguori, 1984, p. 17). Misurarsi con i grandi temi, riviverli ed esprimerli in una poesia pienamente lirica, senza alcun accenno di ironia crepuscolare o di egotismo dannunziano, nel caso di Montale e degli *Ossi* era già di per sé una forma di impegno artistico e di scelta programmatica.

¹⁴ Per un poeta come Montale, D'Annunzio funziona come un anti-modello che bisogna in qualche modo attraversare, per poi potersene distaccare. Non poteva essere altrimenti, se si pensa che a partire da *Canto Novo* D'Annunzio reintroduce una mitologia eroica della primavera e del mare assai distante, se non opposta, agli interrogativi e ai dubbi esistenziali e filosofici da cui appare percorsa la lirica del poeta ligure.

dovesse essere una persona saggia, avveduta e disincantata, in grado di penetrare più a fondo nel mondo in cui viviamo.¹⁵ Nel momento in cui cominciò a scrivere versi, suggestionato dalle novità ritmiche della musica contemporanea, Montale sentiva dunque il bisogno di riprodurre un ritmo nuovo anche nella poesia. Questa esigenza, specialmente nel caso degli *Accordi* giovanili, rimane solo «un'ingenua pretesa di imitare gli strumenti musicali».¹⁶ Tuttavia, questa aspirazione è rivelatrice di tante somiglianze con i Simbolisti francesi, da Baudelaire a Mallarmé, ai quali vanno aggiunti i nomi di Onofri e Campana, senza escludere i poeti della «linea ligure», da Ceccardi a Sbarbaro. Ma il bisogno di novità del giovane Montale è attestato in particolare dall'influsso esercitato dagli impressionisti e dalla musica contemporanea, specialmente quella di Debussy. Le sette liriche di *Accordi*, con l'esplicito riferimento agli strumenti musicali (ogni lirica è dedicata ad uno strumento musicale diverso di cui il poeta cerca di imitare il suono attraverso metriche, strumenti fonetici e strutture poetiche), se non una conferma, sono un'indubbia testimonianza della vocazione musicale che presiede a tutta l'opera in versi di Montale. Difatti, oltre al paesaggio ligure, la musica rappresenta lo sfondo reale sul quale è possibile collocare la disperata filosofia montaliana, quel suo ricorrente e sempre citato «male di vivere», una visione della vita che non ha precedenti nella lirica italiana, sebbene Montale tenda a ricollegarsi, nell'*ethos* profondo, a un grande modello quale Leopardi: «Giacché spesso si è parlato per lui [per Montale] di una discendenza dal Pascoli o da altri «poeti della rassegnazione», sarà bene chiarire che mai nessuno aveva attinto tale precisa aderenza etica al senso di una storia umana senza esiti e senza rifugi, sottraendo alla natura e alla società l'illusione, poeticamente durata troppo a lungo, di dividerne l'affanno».¹⁷

¹⁵ A proposito della funzione comunicativa che Montale attribuiva alla poesia e al compito che assegnava ai poeti, è opportuna la lettura dell'articolo *Stile e tradizione*, apparso sul «Baretti» il 15 gennaio del 1925, ripubblicato poi in *Auto da fé* (1966). Lo stile, asserisce Montale nello scritto, non ci è stato dato dai poeti «malati di furori giacobini, superomismo, messianismo e altre bacature», ma lo stile «potrà forse venire da disincantati savi e avveduti, coscienti dei limiti e amanti in umiltà dell'arte loro più che del rifar la gente». In questo articolo Montale, quasi profetizzando la «regola» cui si atterrà negli anni trascorsi a Firenze, traccia il profilo di un artista che lavora in solitudine alla ricerca paziente di una poesia concreta, chiara, legata alla propria terra e alla migliore tradizione lirica.

¹⁶ MONTALE, *L'opera in versi*, Rosanna BETTARINI – Gianfranco CONTINI (a cura di), Torino: Einaudi, 1980, 885.

¹⁷ Giacinto SPAGNOLETTI, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma: Newton Compton editori, 1994, 290.

Debussy aveva, come Montale, un rapporto molto intenso ed empatico con i fenomeni e con gli elementi naturali che animano il mondo. Agli occhi del musicista e del poeta anche i fenomeni più comuni acquistavano un fascino misterioso. A livello tematico è possibile riscontrare una consonanza profonda tra Debussy e Montale: il mare, per esempio, gioca un ruolo notevole nella musica di Debussy, come nella poesia del poeta ligure. L'elemento equoreo è presente in numerose composizioni dei due artisti come fonte d'ispirazione, interlocutore, pretesto descrittivo, narrativo o discorsivo. Similmente alle persone, anche il mare ha diversi «stati d'animo», che si manifestano mediante i suoi movimenti, spesso causati dal vento. Il mare può essere tranquillo o agitato, silenzioso o rumoroso, pacifico o periglioso. Nella sua forma tranquilla è una presenza la cui vicinanza può favorire l'introspezione e la meditazione. Ma quando appare furioso e ingovernabile, specie se agitato e sconvolto dal vento, il mare mostra d'essere una delle forze più spaventose della natura. Per il musicista francese la distesa marina è fonte ispiratrice per il suo carattere liquido e libero e per il suo movimento costante, vario e pieno di musicalità. Esemplificativa la sinfonia poliritmica *La mer*, eseguita per la prima volta nell'autunno del 1905: nella parte finale, *Le dialogue du vent et de la mer*, il rumore funesto dell'uragano sembra annunciare morte e distruzione. Lo stesso discorso vale per Montale. Nel suo caso è esemplificativa la lirica *Corno inglese*, che fa parte della prima sezione degli *Ossi di seppia*¹⁸, intitolata *Movimenti*. Nella lirica, che rappresenta un concentrato di temi, immagini e tecniche di Montale, il mare e il vento entrano in competizione in uno scontro di forze. Il vento si manifesta come una forza dinamica e creativa, capace di far «suonare» tutti i singoli elementi della natura, come fosse un direttore d'orchestra. Nella

¹⁸ La poesia, assieme ad altre liriche che hanno come titolo il nome degli strumenti essenziali dell'orchestra tardoromantica e moderna, è stata stampata la prima volta a Torino il 15 giugno del 1922 (e si tratta della prima pubblicazione in assoluto del poeta) sul secondo numero di «Primo Tempo», una rivista fondata da Sergio Solmi e Giacomo Debenedetti. La rivista ebbe solo dieci numeri di uscita. Il merito che va riconosciuto a «Primo Tempo» fu di portare a contatto del pubblico tre voci importanti, sulle quali si avviò più tardi il dibattito intorno alla poesia moderna: Saba, Ungaretti e Montale stesso. I primi due poeti erano già noti ai lettori della riviste fiorentine d'anteguerra, il terzo era assolutamente sconosciuto e inedito. Le sette poesie pubblicate nella rivista hanno il titolo comune di *Accordi* e il sottotitolo *Sensi e fantasmi di una adolescente*. Queste *juvenilia* non vennero comprese nell'edizione di *Ossi di seppia* del 1925 curata da Piero Gobetti, anche se costituiscono 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, dallo smarrimento esistenziale all'invenzione di un'interlocutrice, di una «tu», ossia di una tipologia di «fantasma» femminile che troverà sempre più spazio nelle raccolte successive. L'unica lirica salvata, *Corno inglese*, fu inserita nell'edizione gobettiana con alcune varianti. *Ossi di seppia*, il libro che segnò il debutto nel 1925 di Montale come poeta «nuovo», segna pure l'anno per Montale della scoperta di Svevo, alla cui conoscenza contribuirà molto.

produzione lirica di Montale *Corno inglese* rappresenta uno dei momenti di massima fusione tra poesia e musica. In questa lirica, difatti, la musica è una protagonista attiva che si manifesta non solo nella metrica e nel ritmo, ma anche nella preziosità delle scelte lessicali. Lo strumento è assente dal corpo della poesia, dove solo suona il vento che si presenta come forza dinamica e creativa, sempre in movimento. Questo movimento pervade tutti i diciotto versi della lirica costituita da un solo periodo ottativo, conferendo ad essi un ritmo continuo, un corso ininterrotto. Nella lirica la metafora si rovescia: non desueto antropomorfismo dello strumento, ma sottile strumentazione della natura per cui il vento è il suonatore, gli strumenti sono gli alberi, il cielo diviene cassa di risonanza, mentre il mare, sferzato dal vento, «scaglia a scaglia | livido, muta colore»: «Il vento che stasera suona attento | - ricorda un forte scotere di lame - | gli strumenti dei fitti alberi e spazza | l'orizzonte di rame | dove strisce di luce si protendono come aquiloni al cielo che rimbomba» (*Corno inglese*, I, vv. 1-6).

Nel prosieguito si evidenziano alcuni aspetti degli *Ossi di seppia* e in particolare di *Mediterraneo* (1924), la terza sezione della prima raccolta montaliana, quella più compatta, che con i nove movimenti monostrofici di cui è composta occupa un posto centrale all'interno della silloge giovanile del poeta genovese, tanto da costituire un vero e proprio poemetto. Gli *Ossi di seppia* raggruppano testi scritti nell'arco di circa un decennio (1916–1925). È la più antica e la più «classica» tra le sillogi montaliane, ed è anche quella che il poeta, pronto a severa autocensura, ha variato di più nel tempo: difatti, con esclusioni o inclusioni, potando l'eccessivo e il vano, nel tempo egli ha saputo selezionare temi e linguaggio con rigore e intelligenza, con metodo e saggezza. Grazie a questo meticoloso lavoro di lima, la silloge alla fine si presenta perfettamente salda e compatta. Da una lettura attenta degli *Ossi* appare evidente come, sin dai suoi esordi, Montale abbia avvertito la necessità di staccarsi dalla tradizione italiana in quanto ritenuta monumentale e un impedimento a uno sviluppo della lirica nel presente, e si è posto, molto nettamente, il problema fondamentale che ogni poeta italiano dell'inizio dello scorso secolo doveva affrontare: ovvero, come inserirsi in una tradizione «viva» che, senza rinnegare alcuni presupposti fondamentali dell'eredità italiana, non fosse al contempo al di fuori degli sviluppi più significativi della grande lirica europea.¹⁹ In que-

¹⁹ L'opera presentava caratteri fortemente innovativi, tutt'altro che facili da comprendere e specificare ad una prima lettura, come scrisse Sergio Solmi ad un Montale sconcolato per la fredda accoglienza riservata in un primo momento alla raccolta. Difatti, l'opera era ormai lontana, per intenti, dal più marcato simbolismo pascoliano e dannunziano, d'altra parte non poteva essere totalmente identi-

sto senso la dichiarazione di poetica pressoché incipitaria negli *Ossi di seppia* vale come forte spartiacque: «Ascoltami, i poeti laureati | si muovono soltanto fra le piante | dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti. | Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi | fossi dove in pozzanghere | mezzo seccate agguantano i ragazzi | qualche sparuta anguilla» (*I limoni*, vv. 1-7). L'attacco qui riportato, ossia i primi versi della lirica *I limoni* (la lirica scritta nel 1921 fa parte della prima sezione degli *Ossi* composta da undici liriche), nel quale il poeta si rivolge in tono confidenziale a un ipotetico ascoltatore, palesa un tono polemico: Montale rifiuta i «poeti laureati» sedotti dalla rarità aulica e sublime dai quali prende le distanze (è evidente il ripudio dello stile delle avanguardie e di quello aulico di D'Annunzio), per instaurare un rapporto più diretto con gli oggetti e con le cose che costituiscono la realtà nei suoi aspetti più naturali e più umili, un legame più stretto con le piante e con il paesaggio aspro, assolato e brullo della Liguria, tanto caro a Montale.²⁰ I versi sono al contempo indicativi di un'altra caratteristica della poetica montaliana: egli ama le forme prosastiche semplici e discorsive che si accordano con il paesaggio impervio e riarso della sua Liguria, esemplarmente descritto nelle liriche *Meriggiare pallido e assorto*, un testo archetipico della poetica montaliana, e *Gloria del disteso mezzogiorno*, inserite nella seconda sezione degli *Ossi*. La comune pianta dei limoni, nello specifico, ha un valore chiaramente simbolico: è emblema di una realtà concreta in cui placare le ansie della vita. Difatti, il giallo squillante dei limoni, improvviso e insperato, riaccende nel cuore del poeta un rivolo di speranza, un'illusione di gioia: «Quando un giorno da un malchiuso portone | tra gli alberi di una corte | ci si mostrano i gialli dei limoni; | e il gelo del cuore si sfa, | e in petto ci scrosciano | le loro canzoni | le trombe d'oro della solarità» (sono i versi conclusivi, tratti dall'ultima strofa della poesia). Se l'odore dei limoni è la «parte di ricchezza» consentita ai «poveri» poeti, il colore intenso degli agrumi, quel loro giallo dorato, è una visione epifanica, è il primo «miracolo» degli *Ossi*: «Qui delle divertite passioni | per miracolo tace la guerra, | qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza | ed è l'odore dei limoni».

ficata con il Crepuscolarismo, né con la ricerca inaugurata da Ungaretti con l'*Allegria*, ed era pure distante dalla poesia dei futuristi e dei versoliberisti in genere.

²⁰ Della Liguria, in cui sono ambientati quasi tutti gli *Ossi*, Montale scriverà: «La Liguria orientale - la terra in cui trascorsi parte della mia giovinezza - ha questa bellezza scarna, allucinante» (in *Sulla poesia*, p. 88), aggiungendo molto significativamente di aver cercato un verso che aderisse intimamente a queste caratteristiche ambientali.

Gli *Ossi di seppia* sono un esplicito esempio di poesia insieme musicale e concettuale.²¹ Hanno una struttura molto precisa, a conferma che si è in presenza di un vero e proprio canzoniere caratterizzato da costanti formali e da progressione logico-narrativa. La successione dei testi non rispetta la cronologia di composizione: in apertura, «sulla soglia», è posta una lirica introduttiva, *In limine* (1924), una delle ultime poesie scritte prima della pubblicazione del libro.²² Seguono quattro sezioni (*Movimenti*, *Ossi di seppia*, *Mediterraneo*, *Meriggi e Ombre*). *Riviere*, del 1920, il secondo testo in ordine cronologico²³ composto da Montale, è la lirica che funge da epilogo. La raccolta è anche la più autentica adesione di Montale al clima fisico e morale della terra ligure, già così presente nella lirica di Camillo Sbarbaro: si allude, in particolare, ai due libri fondamentali del poeta di Santa Margherita Ligure, alla raccolta *Pianissimo* e alle prose poetiche di *Trucioli*, cui Montale dedicò il suo primo articolo di critica letteraria. A Sbarbaro lo collega non solo il terreno letterariamente comune (l'atmosfera della lirica «ligure»), ma un'analoga visione del mondo che si sostanzia della condivisione dello stesso sconforto esistenziale, dell'ineliminabilità di quella condizione che Sbarbaro definì «il male di esistere» e Montale «il male di vivere», declinato nella lirica *Spesso il male di vivere ho incontrato* inserita nella seconda e più ampia sezione degli *Ossi di seppia*, costituita da ventidue liriche senza titolo, scritte tra il 1921 e il 1925. Nell'*Intervista immaginaria* Montale ha dichiarato molto apertamente d'aver ammirato l'arte di Camillo Sbarbaro (1888–1967), la sua fedeltà alle «fibre del nostro suolo». Non sorprende pertanto che al conterraneo Montale abbia dedicato, con affetto, due tra le sue prime poesie: *Caffè Rapallo* ed *Epigramma*.

²¹ In origine Montale aveva pensato di intitolare la sua prima raccolta *Rottami*. Forse, anche a causa di una troppo marcata imitazione di altri titoli «minimalisti» (nel 1925, tra l'altro, Adriano Grande aveva pubblicato una *plaque* di frammenti intitolata proprio *Rottami*), Montale cambiò idea e scelse di specificare con maggior precisione il «rottame» buttato a riva dalle onde del mare, quell'osso di seppia che diventa simbolo di una natura scarnificata che sarà celebrata in ogni lirica della raccolta, finanche in quella conclusiva, *Riviere*: «Oh allora sballottati | come l'osso di seppia dalle ondate | svanire a poco a poco; diventare | un albero rugoso od una pietra | levigata dal mare...».

²² La poesia, diversamente da *Riviere*, la lirica posta in epilogo quale conclusione solare della raccolta, orienta il lettore verso l'unico punto di fuga riscontrabile negli *Ossi*, l'incontro con il «fantasma» salvifico, l'avverarsi del «miracolo» laico, che non è destinato a compiersi per il poeta ma per il «tu», per quell'interlocutore misterioso che solo nelle raccolte successive, *Le occasioni* e la *Bufera*, assumerà identità precise. A questo ipotetico «tu» viene indicata con un gesto etico una possibile scappatoia da quella legge di necessità che regola il flusso esistenziale, una possibilità di fuga che gli consenta di stare fuori dalla «rete che ci stringe».

²³ Come ha dichiarato lo stesso Montale, il componimento più antico, risalente al 1916, è *Merigiare pallido e assorto*, un vero e proprio laboratorio linguistico esercitato sopra gli oggetti più prossimi di un micropaesaggio ligure che sarà lo sfondo prevalente degli *Ossi di seppia*.

In *Mediterraneo* corre tutta una vena debussyana che si esprime anche formalmente nelle cascate brevi dei versi, nelle rime ripercosse, nelle aspre dissonanze, negli improvvisi abbassamenti di tono. La sezione rappresenta un *unicum* dentro la raccolta degli *Ossi*, perché è al contempo tante cose: un poemetto organico, una sorta di «romanzo di formazione» per il suo taglio decisamente narrativo,²⁴ una *suite* musicale tradotta in segni e parole: ogni poesia è, difatti, come un movimento di una *suite* musicale e quindi è strettamente connessa alle altre. Ciò implica la necessità di leggere in successione tutte insieme le nove liriche della sezione, permeate dal rapporto del poeta ligure con il mare, il filo rosso che lega i nove componimenti. Nella lettera poco citata, benché edita da vari anni, indirizzata al poeta Francesco Meriano il 18 settembre 1919, ricordando le villeggiature estive a Monterosso, Montale scrive: «Questi pomeriggi in riviera sono magici ma terribili col loro nirvana disgregante: sole e un mare immenso che bolle. Si diventa una forza qualunque del cosmo». Si potrebbe individuare in queste parole il nucleo generatore di *Mediterraneo*. Il Montale più tipico degli *Ossi*, che non vuole diventare «una forza qualunque del cosmo», sceglie la poesia e le arti (comprese le «sorelle» musica e pittura) come antidoto esistenziale e insieme gnoseologico alla disgregazione. Contenuti dominati dal senso della negatività e della disgregazione vengono però espressi in uno stile affatto disgregato, bensì assertivo, deciso, eloquente: «la compresenza di uno spirito che nega e di una pronuncia fortemente asseverativa e rotonda, che già era data in altri padri fondatori quali Leopardi e Baudelaire, torna negli *Ossi* ed è uno dei motivi primi della loro importanza, permanente».²⁵ Esemplificativa a tale proposito la lirica *Non chiederci la parola* assunta da Montale al ruolo di «premessa poetica». Giustamente osserva Nascimbeni: «La genesi degli *Ossi* [...] matura anche nel progressivo rifiuto

²⁴ I pareri dei critici relativi a questo aspetto di *Mediterraneo* sono spesso discordanti. Considerando che l'io lirico di *Mediterraneo* porta addosso il fardello dell'inettitudine tipico di quella serie di protagonisti-inetti di tutte le grandi narrazioni romanzesche del primo quarto dello scorso secolo, da Joyce a Musil a Svevo, di cui Montale si fece garante nei suoi testi critici, affermandone la portata innovativa, Pietro CATALDI – Floriana D'AMELY a tale proposito scrivono: «Il carattere narrativo si fonda innanzitutto sulla creazione di un personaggio che condivide con la letteratura del suo tempo i caratteri dell'insicurezza psicologica, della irrisolutezza, della crisi di identità [...]. Si tratta di un antieroe, e perfino di un inetto, che rovescia il superuomo dannunziano e offre una variante tragica dello Zeno sveviano. Il protagonista degli *Ossi* ha uno sviluppo ma non ha una parabola: modifica, incupendolo, il proprio punto di vista sul mondo, ma non giunge a una conclusione utile per la vita, ovvero approda di fatto a conclusioni solo negative. Questo libro non è un romanzo di formazione; è, piuttosto, una leopardiana strage delle illusioni». Pietro CATALDI – Floriana D'AMELY, *Introduzione*, in E. Montale *Ossi di Seppia*, Mondadori: Milano, 2003, pp. CXIV-CXV.

²⁵ Pier Vincenzo MENGALDO, «*L'opera in versi*» di Eugenio Montale, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, Alberto ASOR ROSA (a cura di), Torino: Einaudi, 1995, 19.

di un costume di vita che sta inesorabilmente dilagando. Ne derivò, per quei primi anni [siamo tra il 1921 e il 1925], solo un senso profondo d'insicurezza: quello che indusse un'intera generazione, almeno nei suoi spiriti più avvertiti, a riconoscersi nei due famosi versi dell'epigrafe che apre gli *Ossi*: «*Codesto solo oggi possiamo dirti: | quello che non siamo, ciò che non vogliamo*».²⁶ Ma questa vocazione alla negazione nel poeta genovese non si presenta come silenzio assoluto. La parola sarà ancora usata, ma per negare. L'affermazione apparirà da ciò che *non* è, da ciò che *non si vuole*: dal rifiuto, insomma. L'atteggiamento rientra in quella poetica montaliana dell'umiltà che lo allontana dai «poeti laureati», e che egli teorizzerà nell'articolo intitolato *Stile e tradizione* apparso nel «Baretti» nel gennaio del 1925.

Nelle poesie incipitarie di *Mediterraneo* sono proiettati i sentimenti e le emozioni di un ragazzo che rievoca le estati trascorse nella casa dell'infanzia, la casa a Monterosso, piccolo paese «asserragliato fra le rupi e il mare» dove «il sole cuoce | e annuvolano l'aria le zanzare» (II, vv. 7-8). In questa località, uno dei cinque borghi a picco sul mare posto in quel pittoresco tratto di costa scosceso ai piedi dell'Appennino noto come le Cinque Terre, la famiglia del poeta possedeva una villa, «La casa delle due palme», che aveva l'aspetto di una «pagoda giallognola e un po' stinta [...] con due palme davanti, simmetriche ma non proprio uguali».²⁷ Monterosso è una piccola oasi che sembra fatta apposta per chi, deluso dalla quotidianità della vita, cerca rifugio nei propri sogni. È un angolo di mondo dove si vive a contatto con la natura e dove è possibile ritrovare se stessi. Immerso in un paesaggio tipicamente mediterraneo, roccioso e austero, caratterizzato da ripidi pendii e numerosi terrazzamenti sui quali si coltivano ulivi, agrumi e viti preziose,²⁸ nelle nove liriche che compongono *Mediterraneo*, la terza sezione degli *Ossi*, il poeta delinea il faticoso processo che dall'infanzia conduce all'età adulta, racconta il suo farsi uomo per sentirsi alla fine come un «fanciullo invecchiato» (così il poeta si autodefinisce nell'VIII componimento della serie, *Potessi almeno costringere*), ormai conscio della propria sorte e dei propri limiti. Il transito dall'infanzia all'età matura è

²⁶ Giulio NASCIMBENI, *Eugenio Montale. Biografia di un poeta*, Milano: Longanesi, 1969, 70.

²⁷ La villa è così descritta nel brano *La casa delle due palme* in *Farfalla di Dinard*. Questa villa, di seguito venduta, si affacciava sullo scenario abbacinante e petroso del litorale ligure e fronteggiava la distesa del mare.

²⁸ La casa a Monterosso e il paesaggio ligure sono mirabilmente descritti nella lirica *Fine dell'infanzia*, inclusa nella sezione *Meriggi e ombre* degli *Ossi di seppia*: «Pure colline chiudevano d'intorno | marina e case; ulivi le vestivano | qua e là disseminati come greggi, | o tenui come il fumo di un casale | che veleggi | la faccia candente del cielo. | Tra le macchie di vigneti e di pinete, | petraie si scorgevano | calve e gibbosi dorsi | di collinette: un uomo | che là passasse ritto s'un muletto | nell'azzurro lavato era stampato | per sempre - e nel ricordo».

reso evidente proprio dal confronto diretto col mare pulsante e vitale della Liguria, diverso da quello che lambisce la maggior parte delle coste italiane, un mare che ha parlato alla mente e al cuore del poeta: «Negli *Ossi*», ha asserito Montale, «tutto era assorbito dal mare fermentante».²⁹

Se al centro dell'universo tematico-concettuale di Montale, come è stato più volte evidenziato dalla critica, c'è un rapporto doloroso e angoscioso col mondo e con le cose, rapporto manifestato solitamente nei termini di uno smarrimento psicologico-esistenziale, in *Mediterraneo* questo dramma è presentato nella sua nascita ed evoluzione. Il rapporto del soggetto poetante con il mare, tema portante delle nove liriche che compongono la sezione, è bivalente: nei primi quattro movimenti, nei quali prevalgono versi liberi più brevi quali il settenario, l'ottonario e il novenario, l'adesione dell'io al mare, considerato come un progenitore biblico fin dall'epiteto iniziale «antico» e umanizzato dal lessico («voce», «bocche»), rappresenta la felicità primitiva legata alla fanciullezza, all'ingenuità, alla gioia: «Antico | sono ubriaco dalla voce | ch'èscce dalle tue bocche quando si schiudono | come verdi campane e si ributtano | indietro e si disciolgono» (II, vv. 1-4). Il rapporto così pregnante e confidenziale tra il poeta e il mare appare, però, subito impari: già nelle prime liriche, difatti, il mare preannuncia la sua autorevolezza, è in posizione vincente rispetto all'io che in sua presenza «impietra», sente di non essere degno del suo «solenne ammonimento», e viene investito dalla sua sonorità cupa e profonda: «Quando più sordo o meno il ribollio dell'acque | che s'ingorgano | accanto a lunghe secche mi raggiunge: | o è un bombo talvolta ed un ripiovere | di schiume sulle rocce» (I, vv. 9-13). Se inizialmente l'io vive una condizione di privilegio nel suo accordo con il mare e se ne sente quasi risucchiato, alla fine egli ne viene rifiutato, espulso, confinato in terra. Il rapporto del fanciullo con il mare, inizialmente solo incrinato, si è definitivamente rotto: la crisi, prima solo intuita, erompe prepotentemente e drammaticamente nel V movimento, *Giunge a volte repente un'ora del tuo cuore disumano*. È la fine dell'infanzia, che è il perno del movimento, in cui la sensazione d'impotenza e la coscienza dell'estraneità dal mare diventa accettazione umile ma al contempo orgogliosa della differenza da esso: «Giunge a volte, repente, | un'ora che il tuo cuore disumano | ci spaura e dal nostro si divide. | Dalla mia la tua musica sconcerta, | allora, ed è nemico ogni tuo moto. | In me ripiego, vuoto | di forze, la tua voce pare sorda» (V, vv. 1-7). Avviene un drastico cambiamento: dal mondo mitico dell'infanzia connotato dall'aderenza con il mare, nel passaggio all'età matura si avverte il richiamo della terra che all'io poetico, che

²⁹ MONTALE, *Sulla poesia*, 567.

rappresenta l'umanità intera (come indica il «noi» del VI movimento), appare come un solido rifugio: «Guardo la terra che scintilla, | l'aria è tanto serena che s'oscura. | E questa che in me cresce | è forse la rancura | che ogni figliuolo, mare, ha per il padre» (V, vv. 24-28). L'io, che si sentiva parte del tutto («Tu m'hai detto primo | che il piccino fermento | del mio cuore non era che un momento | del tuo», II, vv. 12-15), si scinde dal mare «padre» e assume un'identità propria. Ciò comporta l'allontanamento dalla felicità primigenia che caratterizzava l'infanzia, l'età «illusa» degli stupori, fiduciosa nella natura e nella sua bontà, quando il «nostro mondo aveva un centro»: il distacco da quel mondo fantastico corrisponde alla caduta delle illusioni.³⁰ Si apre una frattura nel rapporto col mare, anzi, nei suoi confronti l'io manifesta un'avversione simile a quella che prova il figlio verso il padre. Posto nella condizione di dover scegliere tra il mare e la solidità della terra, quella terra ligure in cui sono ambientati quasi tutti gli *Ossi*, Montale sceglie la terra. Perché, mentre il destino del poeta è quello di crescere e affrontare la maturità con gli obblighi che essa comporta, il mare, visto sempre dall'uomo come archetipo primordiale, resta sempre vivo e pulsante, dotato di una propria «primitiva» essenza di vita, resta eternamente uguale a se stesso, immutabile: «vasto e diverso e insieme fisso» (II, vv.16-17). Ma anche quando l'identificazione panica infantile viene meno, la lezione rigorosa e severa impartitagli dal mare rimane per il poeta un insegnamento di vita, di umiltà. È un'eredità immortale che continuerà a nutrire le sue parole: per il poeta il mare manterrà sempre il ruolo di «padre» ancestrale, e quindi di guida, per così dire, di carattere spirituale e naturale. Il poeta si separa dal mare, ma continuerà a portare eternamente dentro di sé, cassa di risonanza, l'eco mediterranea, il ritmo del Mediterraneo che riprenderà in quello della poesia: «Pur di una cosa ci affidi, | padre, e questa è: che un poco del tuo dono | sia passato per sempre nelle sillabe | che rechiamo con noi, api ronzanti. | Lontano andremo e serberemo un'eco | della tua voce, come si ricorda | del sole l'erba grigia | nelle corti scurite, tra le case. | E un giorno queste parole senza rumore | che teco educammo nutrite | di stanchezze e di silenzi, | parranno a un fraterno cuore | sapide di sale greco» (VI, vv. 16-28).

Gli ultimi quattro movimenti di *Mediterraneo*, a partire dal VI (*Noi non sappiamo quale sortiremo*) descrivono l'adesione del poeta alla terra, benché egli

³⁰ In *Fine dell'infanzia*, la lirica inserita nella sezione *Meriggi e ombre* degli *Ossi di seppia*, la cui ampiezza si risolve letterariamente in una cadenza descrittiva e narrativa, il poeta scrive: «L'inganno ci fu palese. Pesanti nubi sul torbato mare | che ci bolliva in faccia, tosto apparvero. [...] Giungeva anche per noi l'ora che indaga. | La fanciullezza era morta in un giro a tondo». L'«ora che indaga» indica il sopraggiungere dell'età adulta.

tenti di riprendere, attraverso la rievocazione nostalgica, il dialogo privilegiato con il mare, di seguirne l'insegnamento, che è comunque sempre dentro di lui. Il mare, difatti, esercita ancora il fascino col suo parlare rumoreggiante che alla fine diviene un canto consolatore in grado di sciogliere «ancora i groppi interni» (VII, v. 23) del poeta il quale, proseguendo nella sua ricerca, nel tempo ha perso di vista le sue vere intenzioni: «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale | siccome i ciottoli che tu volvi, | mangiati dalla salsedine; | scheggia fuori del tempo, testimone | di una volontà fredda che non passa. Altro fui: uomo intento che riguarda | in sé, in altrui, il bollore | della vita fugace-uomo che tarda | all'atto, che nessuno, poi distrugge. | Volli cercare il male | che tarla il mondo, la piccola stortura | d'una leva che arresta | l'ordegno universale; e tutti vidi | gli eventi del minuto | come pronti a disgiungersi in un crollo» (VII, vv. 1-15). Nei versi qui riportati il poeta tenta un bilancio della propria vita: avrebbe voluto essere testimone di una volontà superiore ed invece è stato attento a sé, alle ragioni dell'io. Avrebbe voluto conoscere le cause, capire i meccanismi che fanno funzionare o arrestano «l'ordegno universale», e invece può solo constatare la precarietà del tutto. Avrebbe voluto saper decidere e invece non gli resta che verificare l'impossibilità della scelta. Soltanto il mare, che contiene tutto il possibile, può neutralizzare la contrapposizione tra ciò che avrebbe voluto essere e sentirsi e ciò che in realtà è diventato, e cancellare il rimpianto: «Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli | ancora i groppi interni col tuo canto. | Il tuo delirio sale agli astri ormai» (VII, vv. 22-24).

Essere espulsi dal mare come «informe rottame» significa vivere nella condizione reietta dell'esiliato, del residuo gettato sulla riva come l'osso di seppia, del ciottolo lavorato e condannato a un «impietrato soffrire senza nome»: eppure, questa condizione segnata dallo scarto, dall'anonimia della spersonalizzazione e dall'insensatezza del «male di vivere» viene accettata dal poeta-personaggio con stoica e umile rassegnazione. Dalla consapevolezza d'essere solo uno «scarto», un ciottolo strappato alla fiamma del vivere deriva non un abbandono, bensì un appello alla «resistenza morale, secondo una linea di ricerca destinata a persistere nel tempo»³¹, una resistenza oggettivata nell'agave, pianta «che nasce dalla devastazione | e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa | fra erratiche forze di venti» (V, vv. 17-19), cui Montale dedicherà una serie di tre movimenti (*Scirocco*, *Tramontana*, *Maestrale*) nella quarta sezione *Merriggi e ombre degli Ossi*: «ora son io | l'agave che s'abbarbica al crepaccio |

³¹ Romano LUPERINI, *Il «significato» di «Mediterraneo»*, in: *Montale o l'identità negata*, Napoli: Liguri, 1984, 30-68.

dello scoglio | e sfugge al mare da le braccia d'alghe | che spalanca ampie gole e abbranca rocce» (dalla sezione *Meriggi e ombre*, *L'agave su lo scoglio*, vv. 15-19). La scelta della solidità della terra è una «scelta consapevole di umiltà (parola decisiva del movimento conclusivo, il IX), accettazione desolata ma ferma del limite della condizione terrena e insieme opzione morale di resistenza». ³² Consapevole della crisi, il poeta accetta il sacrificio di appartenere alla «razza di chi rimane a terra» (*Falsetto*) non per mancanza di coraggio, ma perché solo in questa condizione è possibile rivendicare un senso, seppur precario, all'esistenza. Rifiuta l'isolamento e l'autocompiacimento: decide di rimanere al centro della realtà conflittuale e negativa per meglio comprendere il senso di quella che è l'autentica condizione umana, come anticipato *In limine*, la lirica incipitaria degli *Ossi*. Il mare è stato maestro di vita e maestro di canto, di cui certamente si conserverà «un'eco», ma la lezione morale e musicale ricevuta dal mare nelle «estati lontane» trascorse a Monterosso è ormai inutile sia per l'uomo che per il poeta, destinati a trovare un significato solo nella consumazione del fuoco, a bruciare, umile «favilla di tirso»: «Preso la mia lezione | più che dalla tua gloria | aperta, dall'ansare | che quasi non dà suono | di qualche tuo meriggio desolato, | a te mi rendo in umiltà. Non sono | che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare, | questo, non altro, è il mio significato» (IX, vv. 16-23). In sostanza, il soggetto poetico alla fine del poemetto appare spoglio di ogni residuo eroico, chiuso nell'umile constatazione dell'orizzonte della morte, nella consapevolezza dei propri limiti temporali e della debolezza di una vita che rimane esposta alla forza del mare, alla forza della natura capace di annullare il soggetto a proprio piacimento. L'umiltà e il senso di sacrificio che emergono nei versi finali del IX movimento, rimarkano il riconoscimento dell'alterità dal mare ma evidenziano al contempo la necessità di mantenere aperto e vivo il dialogo e il rapporto dialettico con la forza che esso esprime, sia sul piano «fisico» che su quello «metafisico». ³³

C'è da dire, infine, che la seconda parte di *Mediterraneo* (in particolare i movimenti VIII e IX) diventa una riflessione metaletteraria: il sogno di una poesia accordata alla voce del mare, unico «dono» capace di coniugare natura ed arte («io che sognava rapirti | le salmastre parole | in cui natura ed arte si confondono»), il desiderio di intonare il proprio registro su quello universale del mare, non sono più realizzabili. Il poeta è costretto a fare i conti con l'usura delle parole («ho le lettere fruste | dei dizionari», confes-

³² Romano LUPERINI, *Storia di Montale*, Roma-Bari: Laterza, 1986, 40.

³³ Romano Luperini interpreta questi versi finali come la riaffermazione di un esistenzialismo che non vuole e non sa prescindere da un «concreto fondo etico e storico», in *Montale o l'identità negata*, 67.

sa nell'VIII movimento), dove l'aggettivo «fruste» indica un lessico ormai logoro. Al poeta non rimane che il «ritmo stento» e il «balbo parlare», non gli resta che una voce fioca, balbettante: nell'assenza di senso delle parole sta lo smarrimento conseguente all'identità raggiunta con l'età adulta, con l'adesione alla terra. E non a caso nello stesso anno di *Mediterraneo*, il 1924, Montale scrive *Fine dell'infanzia* in cui il tema del distacco dalla stagione felice e mitica dell'infanzia è centrale. Lo stesso tema torna prepotentemente anche nella lirica che chiude gli *Ossi, Riviere*, un componimento del 1920, una tra le liriche più antiche di Montale, considerata dal poeta come «riassuntiva» della sua produzione giovanile: «Quel carattere *riassuntivo* si manifesta per diversi segni, a cominciare dal paesaggio ligure qui preciso ed esauriente come in nessun'altra poesia». ³⁴ Appartenendo ad un periodo ormai concluso (o in via di conclusione), *Riviere* ha il profilo tematico di un bilancio. È per questo che Montale ha pensato di adattarla al finale degli *Ossi*, dove però, accostata a liriche più tarde ed evolute sul piano dei contenuti, non poteva trovarsi pienamente a suo agio. Collocata alla fine della raccolta, *Riviere* segna infatti un regresso, soprattutto rispetto a *Mediterraneo* e alle liriche inserite nella sezione *Meriggi e ombre*, dal momento che ignora alcuni temi di fondo sviluppati nelle due sezioni, e che rappresentano l'approdo fondamentale di tutta la raccolta. ³⁵

In *Riviere* il tempo della memoria restituisce al poeta le sensazioni catturate nell'adolescenza sulle rive del mare. La lirica, l'*explicit* radioso degli *Ossi*, è una rievocazione degli anni giovanili trascorsi a Monterosso, una dolce nostalgia che fa rivivere l'acre e malioso filtro incantatore che le riviere porsero al poeta fanciullo smarrito e sognatore, in quella beata epoca in cui cielo e dorsi di colline si fondevano nelle chiare mattine, e sulla sabbia suonava il risucchio del mare, come un fremito di vita. Era l'età, quella rievocata nella lirica, in cui si sognava il dissolvimento suggerito dalle cose, il ridursi a poca cosa: essere sballottati come l'osso di seppia dalle ondate, divenire essenzialità vera ed essere mutati in albero rugoso o in pietra levigata, venir dissolti nei colori del tramonto, metamorfosati in una sorgente ebra di sole. L'amore per le cose era desiderio di rinuncia a se stessi, era desiderio di vita, era panica tensione di essere tutto nel tutto: «Oh allora sballottati | come l'osso di seppia dalle

³⁴ Giuliano MANACORDA, *Montale*, Firenze: La Nuova Italia, 1969, 46.

³⁵ Resterebbe da chiarire perché Montale, quando nella riedizione dell'opera del 1928 ha rivoluzionato l'ordine e, conseguentemente, la progressione di senso dell'ultima parte del libro, non abbia sostituito *Riviere* con un'altra lirica. Forse, come scrisse qualche anno più tardi a proposito delle varianti di un'altra lirica, *Vasca*, temeva di alterare la forma originaria della raccolta o forse non riteneva d'aver scritto un testo che potesse adeguatamente ricoprire il ruolo conclusivo di *Riviere*: «[...] Ritocchi ho potuto farne pochi, a distanza di tanti anni: o avrei scritto un libro nuovo» (in *Lopera in versi*, p. 883).

ondate | svanire a poco a poco; | diventare | un albero rugoso od una pietra | levigata dal mare; nei colori | fondersi dei tramonti, sparir carne | per spicciare sorgente ebbra di sole, | dal sole divorata...» (*Riviere*, terza strofa, vv. 1-9). Erano questi gli intensi ed ultimi sogni infantili del poeta che sentiva morire la sua infanzia a poco a poco, appoggiato a una balaustra dalla quale fissava il paesaggio seducente e simbolico: «Erano questi, | riviere, i voti del fanciullo antico | che accanto ad una rósa balaustrata | lentamente moriva sorridendo». Si è conclusa la stagione della fanciullezza durante la quale l'accordo con la vita era pieno e non presentava stonature, ed era armonico e simbiotico pure il rapporto con la natura: al poeta s'impone ora la dolorosa coscienza del tempo.

Bibliografia

- BARILE, Laura (a cura di), *Quaderno genovese*, Milano: Mondadori, 1983.
- BETTARINI, Rosanna – CONTINI, Gianfranco (a cura di), *L'opera in versi*, Torino: Einaudi, 1980.
- BIASIN, Gian Pietro, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna: Il Mulino, 1985.
- CATALDI, Pietro – D'AMELY, Floriana, in: E. Montale *Ossi di seppia*, Milano: Mondadori, 2003.
- ELIA, Maria Antonietta, *Montale e il mare*, Bari: Mario Adda Editore, 1997.
- LUPERINI, Romano, *Montale o l'identità negata*, Napoli: Liguori, 1984.
- LUPERINI, Romano, *Storia di Montale*, Roma-Bari: Laterza, 1986.
- MANACORDA, Giuliano, *Montale*, Firenze: La Nuova Italia, 1979.
- MENGALDO, Gian Vincenzo, «L'opera in versi» di Eugenio Montale, in *Letteratura Italiana Einaudi, Le Opere, IV, Il Novecento. L'età della crisi*, ASOR ROSA, Alberto (a cura di), Torino: Einaudi, 1995.
- MONTALE, Eugenio, *Farfalla di Dinard*, in: *Prose e racconti*, Milano: Mondadori, 1995.
- MONTALE, Eugenio, *Auto da fé*, Milano: Mondadori, 1983.
- MONTALE, Eugenio, *Sulla poesia*, ZAMPA, Giorgio (a cura di), Milano: Mondadori, 1976.
- NASCIMBENI, Giulio, *Eugenio Montale. Biografia di un poeta*, Milano: Longanesi, 1969.
- SPAGNOLETTI, Giacinto, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma: Newton Compton Editori, 1994.

Summary

The Sound of the Word: Eugenio Montale between Poetry and Music

This paper addresses two aspects of Eugenio Montale's poetry: the poet's concrete relationship with the music, especially with Claude Debussy's music (relationship explicitly stated in the famous interview *The Imaginary Interview* of 1946), and his relationship with the sea (declined in particular in the section entitled *Mediterraneo* of his *Ossi di seppia*, 1925). This section is central to *Ossi di seppia* and is unique in many ways; being at the same time a poem, a sort of «training novel» for its decidedly narrative cut, and a musical suite translated into signs and words. In *Mediterraneo*, every verse is, in fact, like a movement of a musical suite and is therefore closely connected to all others. This implies reading in succession all nine compositions of the section, for they are permeated by the relationship of the Ligurian poet with the sea, the lightmotive that binds the nine compositions. The paper aims to highlight the fact, that the lyrics tell a story of formation, crisis and growth. In the incipitary lyrics of the *Mediterraneo* the author projects feelings and actions of a boy who recalls summertimes in the childhood home, the seaside house in Monterosso, a small town «barricaded between the cliffs and the sea» where «the sun shines sultry / and mosquitoes cloud the air». Immersed in a typically Mediterranean, «rocky and austere» landscape, in *Mediterraneo* the poet remembers his first encounter with the sea, which he calls his «father»; recalls his becoming a man and feeling, at the end, like an «aged boy» aware of one's fate and limits. While the poet's destiny is to grow and face maturity with its burden and commitments, the sea is seen as a primordial archetype, remaining always alive and pulsating, endowed with its own «primitive» essence of life. It never changes and remains: «vast and different and at the same time firm». But even if the infantile panic and identification fail, the rigorous and severe lessons, imparted to him by the sea, remain for the poet a life lesson, teaching of life, of humility. Romano Luperini noted that from the awareness of being a «waste», a pebble torn from the stream of life, however, derives not an abandonment, but an appeal to «moral resistance, according to a line of research destined to persist in time».

Sažetak

Zvuk riječi: Eugenio Montale između poezije i glazbe

U članku se ističe povezanost talijanskog nobelovca Eugenija Montalea, jednog od najreprezentativnijih talijanskih pjesnika dvadesetog stoljeća s glazbom Claudea Debussyja, francuskog skladatelja i istaknutog impresionista. Poznato je da je ligurski pjesnik od rane mladosti imao blizak odnos s glazbenom umjetnošću, što je ostavilo dubok trag na liričnost pjesnika. Rad analizira pjesnikovu prvu zbirku poezije, *Ossi di seppia / Sipine kosti* (1946.), posebice ciklus *Mediterraneo / Mediteran* kojeg sačinjava devet pjesama u kojima Montale opisuje ligurski krajolik bogatim, «specijalističkim» leksikom. U *Mediteranu* je svaki stih poput pokreta glazbene suite, tijesno povezan sa svima ostalima. Bitan motiv zbirke jest more rodne Ligurije, a osobito odnos pjesnika s morem kojeg on naziva «ocem». More se doživljava kao iskonski arhetip, uvijek živo i pulsirajuće, obdareno vlastitom snagom i jednostavnom esencijom života. Nikad se ne mijenja i ostaje «golemo, drugačije i istodobno čvrsto». Stroge i teške poruke koje je pjesniku prenijelo more, ostaju za njega trajno upamćena lekcija o životu i poniznosti. Za zbirku *Mediterraneo* može se slobodno reći da je jedna od najljepših posveta moru.