

# Aderenza di Montale

Il Premio Nobel 1975 per la letteratura è stato assegnato all'insigne poeta italiano Eugenio Montale. «Scuola ticinese» ha chiesto a Giorgio Orelli questo articolo.

Nell'ormai celebre «intervista immaginaria» (*Intenzioni*) pubblicata nel primo numero (gennaio 1946) della rivista di Flora La rassegna d'Italia, tra le non poche utili informazioni date da Montale troviamo questa, senza dubbio preziosa: «(...) 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 a 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'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: un'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 volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza». C'è quel che basta per avviare un discorso non troppo approssimativo sulla poesia di Montale, coll'occhio soprattutto al suo primo, già maturo, libro, *Ossi di seppia*.

Non è certo lampante che cosa intendesse Montale con «bisogno di espressione musicale», se anche dobbiamo pensare che si tratta di un'analogia tra l'universo poetico e l'universo dei suoni («in cui si muove il pensiero musicale», per dire con Valéry. E come mai la «volontà di aderenza» restava

«musicale, istintiva, non programmatica»? Penso comunque che siffatte affermazioni a posteriori (lo dice il poeta stesso) meritino qualche osservazione, non foss'altro perché la nozione di «musica», «musicalità», riferita al discorso poetico si presta a malintesi anche grossolani.

Se Montale esclude dagli *Ossi* poesie giovanili (non poi tanto) come *Contrabbasso*, *Flauti-fagotti*, *Ottoni* (ognuno vede che già i titoli vanno tutti nella stessa direzione), accogliendo della serie (*Accordi*) il solo *Corno inglese*, è certo perché si rendeva conto che la ricerca di «musicalità» non solo, o non tanto, vi s'appagava, quanto vi appariva scoperta, recante con sé debiti scoperti verso i poeti più «conosciuti», Pascoli e D'Annunzio (senza dimenticare Gozzano).

A guardar bene (si vedano soprattutto le osservazioni di P.V. Mengaldo nel volume, or ora apparso, *La tradizione del Novecento*) anche *Corno inglese* è tutto traversato da influssi pascoliani e dannunziani. Basti pensare, come ho già detto nella mia lettura dell'«upupa», al distico *nell'ora che lenta s'annerà / suonasse te pure stasera...*, due novenari tipicamente pascoliani, che la rima baciata rende anche più cantilenati.

La miglior poesia di Montale, come ogni altra poesia eccellente, non cede a nessuna sollecitazione propriamente musicale, bensì tende a quella coincidenza, o identità, o



consostanzialità di significante e significato per la quale — giova ribadirlo — attraverso Montale, o con la sua mediazione, noi leggiamo un certo Dante molto oggettivo, a volte quasi allucinante nella restituzione della «realtà».

Ha detto, mi pare, Jakobson che nella poesia il suono è come un'eco del senso. Così va bene. La poesia non è né nel significante né nel significato, ma nella *relazione* tra significante e significato, tra suono e senso. Sembra che i poeti nei loro prodotti migliori l'abbiano capito, per così dire, da sempre (penso adesso, soprattutto, a Mallarmé, a Valéry).

Occorre rammentare che Montale torse il collo all'eloquenza senza fretta, pian piano, serbando a livello lessicale una lunga fedeltà ai poeti «conosciuti»? e che la «controeloquenza» luccica per entro la sua opera dal principio alla fine?

Nessuna vera e propria aderenza è possibile fuori della «reale consistenza-esistenza dell'io» nell'«esperienza verbale» (Agosti 1973). Detto alla maniera di Foucault, si tratta di accertare quali rapporti stringe il linguaggio montaliano con l'essere.

Nessun morso *segreto* sembra informare di sé questi versi di *Ottoni*: *Stamane, mia giovinezza, / una fanfara in te squilla, / voce di bronzo che immilla / l'eco, o disperde la brezza*. Non sto insinuando che meritano il Premio Ignobel. Ben dice il Forti che ivi «la poesia resa fluente dal giuoco frequente di rime (...) alternate si risolve ancora in spettacolo esteriore». In questi versi sarà soprattutto la rima *squilla-immilla* a indicare la «natura» della ricerca montaliana nel suo primo momento, ricerca impressionistico-musicale, molto legata alle esperienze di Pascoli e D'Annunzio, non sempre a danno della referenzialità.

Prima di brevemente contemplare un «osso» di Montale quando si desta Montale, per chiudere con un confronto l'accento alla differenza tra «musicalità» (esteriore) e «musica» necessaria dell'anima infusa alla parola insostituibile, propongo di considerare, da un lato, il D'Annunzio de *L'onda* (poniamo: *spumeggia, biancheggia,*



«Montale, frequentatore parco ma fedele di Lugano, vi si recò per una lettura dei suoi versi nel 1947, e nell'occasione gli amici gli fecero un poco di festa. Qui è ritratto dall'obiettivo di Vicari, in Viale Cattaneo. Da sinistra si notano: Pietro Salati, Renato Regli, Pino Bernasconi, Montale, Gerti, cui il poeta aveva dedicato una poesia tra le più belle («Il carnevale di Gerti»), e Giorgio Orelli.» (Da: «Il Cantonetto», a. XIV, 1967, pag. 14).

oppure **Di spruzzi, di sprazzi**), e, dall'altro, per stare con la **Z**, questo Montale de **L'anguilla**: «(...) finché un giorno / una luce scoccata dai castagni / ne accende il guizzo in **pozze d'acquamorta**». Bastano quattro **Z**: D'Annunzio descrive da buon orgiasta di sensazioni, Montale dà nel metafisico, rendendo al contempo con le sue **Z**, iconicamente, l'improvviso trambusto d'anguilla in un botro d'infanzia (indimenticabile). È soltanto un confronto per uso empirico, so bene che c'è un altro D'Annunzio, di qua, o di là dal «pezzo» di vittuosismo, da «bravo poeta italiano», come dice sorridendo inequivocabilmente Aldo Rossi.

Ed ecco un «osso» indubbiamente convincente:

- 1 Arremba su la strinata proda
  - 2 le navi di cartone, e dormi,
  - 3 fanciulletto padrone: che non oda
  - 4 tu i malevoli spiriti che veleggiano a stormi.
- 5 Nel chiuso dell'ortino svolacchia il gufo  
6 e i fumacchi dei tetti sono pési.  
7 L'attimo che rovina l'opera lenta di mesi  
8 giunge: ora incrina segreto, ora divelge in un buffo.

- 9 Viene lo spacco; forse senza strepito.
- 10 Chi ha edificato sente la sua condanna.
- 11 È l'ora che si salva solo la barca in panna.
- 12 Amarra la tua fiotta tra le siepi.

Il metro è irregolare, ma quasi tutto può ricondursi alla metrica tradizionale. Riconosciamo infatti (vedendo dialefe tra **segreto** e **ora 8** e in **Chi ha edificato 10**): quattro endecasillabi equidistanti (3, 6, 9, 12), di cui 9 sdrucchiolo e 12 sono nella stessa quartina; un decasillabo irregolare, con accenti di 2a, 7a e 9a (1); un novenario, di quelli che tendono all'endecasillabo (2); tre martelliani o doppi settenari, come se ne trovano molti in Montale (4, 10, 11); un dodecasillabo irregolare, settenario + quinario (5); un pentametro, settenario + ottonario (7); un esametro di due ottonari (8).

La presenza di quattro endecasillabi così distribuiti nel breve componimento è fattore importante nella costruzione del discorso: fattore propriamente ritmico, «costruttivo» nel senso ben noto dopo gli studi illuminanti di Tynjanov e Brik.

La prima strofa ha rime regolari **abab**; la seconda, rima interna e all'esterno un'assonanza-consonanza; la terza, pure rima interna, e all'esterno un inusitato concorso di rima ipermetra preceduta da metatesi (**strepito - tra le siepi**).

Dentro al componimento non si fatica poi a cogliere altre relazioni indubitabilmente reciproche: la rima simmetrica, che evidenzia il fatto ritmico, **cartone: padrone**; il concorso **do-od** in **dormi-oda**, in una quartina dove la dentalità sonora finisce per cedere a quella sorda (**stormi**); il rimescolamento **proda-padrone**; l'assonanza **ortino-rovina**, che inforca chiasticamente **svolacchia-fumacchi**, così evidente, mentre **tetti** rimena **fanciulletto** e si collega a **attimo** e all'ultimo lessema con dentali sorde geminate, **flotta**. Né dimentico la parte della /u/ tonica (quasi un'ulteriore chiusura della /o/ stretta di **cartone: padrone**) in **chiuso, gufo** (nello stesso v. 5) e, attraverso **fumacchi** (la cui /u/ sarà in tempo debole, dunque, solo fino a un certo punto), **giunge, buffo** (nello stesso v. 8); la rima **rovina: incrina**, felicemente non parallela;

a distanza notevole l'assonanza **svolacchia-spacco, lenta-sente**.

Forse meno cospicuamente si può inoltre discernere: l'energia recata dall'allitterazione di vibrante /r/ in 1; il rintocco dentale che da **tu**, attraverso **spiriti**, ritroviamo in **stormi**; per parallelismo di /i/ toniche e ulteriore concorso fonemico, **spiriti-ortino**, giusto nel passaggio dalla prima alla seconda quartina; la non trascurabile azione, o attività (direbbe Agosti), della fricativa (anzitutto, s'è visto, **gufo-buffo**, ma poi anche **svolacchia, dov'è sonora, divelge**, e con netto aumento **fumacchi**); l'incontro di occlusive in **spacco-strepito**, che ci riporta celeberrimi luoghi della **Commedia**; l'isosillabismo, efficacissimo, **salvabarca-panna**; la forte tensione delle doppie /n/ nella rima **condanna: panna**; la solidarietà fonica di **la barca - Amarra**.

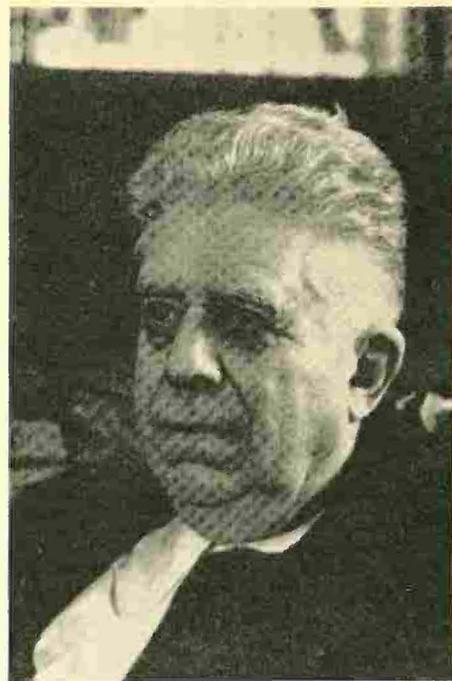
Per finire, ad **Arremba** risponde molto felicemente, quasi saldando circolarmente, **Amarra**.

A livello lessicale ci balzano incontro alcune parole che, mentre documentano la fedeltà di Montale ai «poeti conosciuti» (fedeltà molto relativa, come ormai tutti sanno), non si può negare che assumono un ruolo semanticamente ricco, generando con la loro particolare struttura morfofonematica (in stretta connessione — si badi bene! — col ritmo) una tensione che non è soltanto vagamente suggestiva o pittorica, bensì profondamente drammatica, onde io parlo volentieri dell'ozono di Montale, del suo intenso odore di tempesta (e a questo Montale che vive come tra lampi, talvolta davvero, per usare una sua espressione, a pezzi, spesso mi accade di affiancare quel certo Shakespeare, quel certo Tasso). Romano Brogginì sembra dirci: state attenti, le parole che a voi sembrano auliche, rancide insomma, sono «voci liguri sotto aspetto italiano»: «**arrembá** accostare, **striná** bruciacciare, **proda** riva (non prua)». Così sarà, ma non basta. Indubbia è la rimemorazione di luoghi dannunziani e pascoliani. Rammento almeno l'uso pascoliano di «strinare» in **Bellis perennis** (**Nuovi poemetti II**): **È il verno, e tutti i fiori arse la brina / nei prati e tutte strinò l'erbe il gelo**.

**I malevoli spiriti**, sintagma inscritto in un verso così funzionalmente (e, sì, dannunzianamente) eccitato da tre proparossitoni, in fin del conto riassume tutto uno stuolo di potenze, nunzî, indizî avversi, emanazioni del brutto poter, per ricordare Leopardi. **Veleggiano** riporta, attraverso D'Annunzio (poniamo **Maia 4897**), a Foscolo (**Sepolcri 202**); ma in Montale ha tutt'altra funzionalità, e, per dire in breve, può ben collegarsi e spiegarsi coi goethiani **Kinderschauer** custoditi lungamente in petto.

Da «volare» a «svolacchiare» si arriva attraverso «volare» (per es. di Sereni che traduce Char) e «svolazzare» (per es. di Parini nella preromantica **Notte**). **Svolacchia** (non soffia, il gufo) è evidentemente carico di quel potenziale suggestivo, fonosimbolico, che caratterizza la poesia di Montale (ma, di nuovo, non si dimentichi Pascoli).

**Fumacchi**, dice Brogginì, va ricondotto al genovese **fúmmasci** pl. (= vapori), così come **buffo** (= boff), che sembra di casa nostra. Ritroviamo un bel fumacchio montaliano in un avvio della **Farfalla di Dinard**, dunque in prosa, ma in una prosa molto



sorvegliata ritmicamente: «Il fumacchio di un treno merci usciva da un profondo obliò scavato tra le rocce.» (p. 29).

Superfluo rammentare ai miei concittadini come **pési** (= pesanti) sia raro, non settenzionale, e preso dalla letteratura. Mentre **divelge** è antiquato e dialettale, e sta per il più diffuso **divelle** (part. pass. «divelto», «divulso»). Se ripenso l'incipit così memorabile de **L'arca** (**La bufera e altro**), **La tempesta di primavera ha sconvolto / l'ombrello del salice...**, non posso con un **divelge** che sa tanto di tempesta non ricordare il D'Annunzio di **Terra, vale!** (**Alicyone**): **La tempesta ha divelto con furore / i pascoli...**

Tesa fra due imperativi esortativi (rammento Jakobson: «L'orientamento verso il destinatario, cioè la funzione conativa, trova la sua espressione grammaticale più pura nel vocativo e nell'imperativo», cfr. **Saggi di linguistica generale**, Milano 1966, p. 187); indirizzata a un fanciulletto nel quale niente impedisce di ravvisare il poeta nell'età acerba, contemplato come un «altro» felice per inconsapevolezza, o comunque **padrone** (di contro: l'ansia metafisico-esistenziale del poeta, la sua sollecitudine, il suo timore e tremore): questa è una tipica poesia degli indizî, quindi dell'attesa, che non sempre si stria, come qui, di paura per incumbente, misteriosa minaccia.

Non resta che invitare il lettore a restituire questa lirica all'opera intera del grande poeta genovese, poiché nel **fiore numeroso** meglio s'illuminano parole e sintagmi, ritmi e timbri. Si provi per esempio a collegare una parola come **spacco** al suo campo semantico, e se ne misurerà più profondamente il «peso». Si faccia un altrettale viaggio, poniamo, a livello sintattico, e si vedrà limpidamente la funzionalità della paratassi asindetica della terza strofa, in contrasto con gli enunciati delle altre quartine.

Giorgio Orelli

I ritratti sono tolti da: Annalisa Cirna, «Eugenio Montale, via Bigli, Milano». — Milano, Scheiwiller, 1968.