

«Ogni apparenza
dintorno vacilla s'umilia
scompare». Lettura di
Corno inglese

Massimiliano Tortora

Corno inglese

Il vento che stasera suona attento
– ricorda un forte scotere di lame –
gli strumenti dei fitti alberi e spazza
l'orizzonte di rame
5 dove strisce di luce si protendono
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)
10 e il mare che scaglia a scaglia,
livido, muta colore,
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
15 nell'ora che lenta s'annera
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore.¹

1. La struttura unitaria

Corno inglese venne pubblicato il 15 giugno 1922 su «Primo Tempo», insieme ad altri sei componimenti tutti intitolati con nomi di strumenti musicali all'interno della *suite Accordi*, prima di essere raccolto in *Ossi*

1 Il testo, come tutte le successive citazioni dai componimenti montaliani, è tratto da E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 11.



di seppia nel '25, e in tutte le successive edizioni. La sua redazione può essere collocata «fra il 1916 e il 1920»,² sebbene Tiziana Arvigo propenda, senza però l'appoggio di documenti certi al riguardo, a restringere l'arco di datazione al biennio 1917-18.³ In ogni caso si tratta di un testo giovanile, uno dei più antichi del primo libro montaliano, se non addirittura il più antico in assoluto, se si tiene presente che *Meriggiare pallido e assorto*, scritto sì nel '16, nel '22 fu profondamente rimaneggiato. Non stupisce allora che *Corno inglese*, nei contenuti e soprattutto nell'architettura testuale (e nei fini cui questa tende), risulti appartenere ad una stagione poetica diversa da quella in cui nacquero tutti gli altri testi della raccolta, compresi *I limoni e Riviere*, che com'è noto furono composti nel '21 e nel '20, e abbracciano, al pari di *Corno inglese*, il simbolismo tipico della poesia a cavallo tra Otto e Novecento.

A fronte della datazione alta e dell'ispirazione giovanile da parte dell'autore, il testo di contro denuncia una maturità compositiva, che non a caso ha dato vita ad una notevole tradizione critica (si ricordino ad esempio le specifiche letture offerte da Almansi, Mengaldo, Forti, Biasin e Luperini,⁴ oltre alle incisive pagine contenute in saggi panoramici dedicati a tutti gli *Ossi di seppia*, o ad elementi che attraversano trasversalmente l'intera della raccolta⁵). Ciò che maggiormente ha colpito gli studiosi è la compattezza e l'unitarietà del testo. È stato Mengaldo il primo a rimarcare come le tre parole chiave del componimento, «vento» «mare» «cuore», siano ribadite, in maniera costante lungo tutto l'arco dei 17 versi:

«Ogni apparenza
dintorno vacilla
s'umilia
scompare». Lettura
di *Corno inglese*

2 E. Montale, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, Mondadori, Milano 2003, p. 16.

3 T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, Carocci, Roma p. 37.

4 Cfr. G. Almansi, *Letture di «Corno inglese» di Montale*, in «Studi novecenteschi», 6, 1973, pp. 401-406; P.V. Mengaldo, «*Corno inglese*» e «*Alcyone*», in *Studi in memoria di Luigi Russo*, Nistri Lischì, Pisa 1973, pp. 478-504, poi in Id., *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 321-334; M. Forti, *Una preistoria: «Accordi»*, in Id., *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano 1973, pp. 45-57; G.P. Biasin, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 9-41; R. Luperini, *Commentando «Corno inglese»: dissonanze e «Accordi» nel primo Montale*, in Id., *L'autoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006, pp. 149-160; I. Campeggiani, *Appunti di un saggio sul simbolismo francese nel primo Montale*, in «Critica letteraria», XXXVIII, 1, 146, gennaio-marzo 2000, pp. 104-133, in particolare pp. 107-109. Si segnala inoltre che anche Silvia Rizzo ha ultimato un saggio specificamente dedicato a *Corno inglese*, che verrà pubblicato nel primo fascicolo del 2013 di «L'Ellisse»; colgo l'occasione per ringraziare l'autrice di avermi mostrato il suo manoscritto e di essersi confrontata con me, durante la fase di redazione del mio e del suo saggio.

5 Oltre ai commenti di Arvigo e Cataldi-d'Amely cfr. almeno E. Bonora, *Letture di Montale. «Ossi di seppia»*, Tirrenia Stampatori, Torino 1980, pp. 47-50; A. Ferraris, *Montale e gli «Ossi di seppia»*, Donzelli, Roma 2000² [1^a ed. 1995], pp. 10-12; E. Sanguineti, *Documenti per Montale*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 37-53; S. Ramat, *Montale*, Vallecchi, Firenze 1965, in particolare pp. 22-23; A. Martini, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, in «Versants», XI, 1987, pp. 105-122; a cui è da aggiungere V. Janner, «*La tempesta*» di *Emily Dickinson nella traduzione di Montale*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 29-30, 2007, pp. 169-184.

E dunque *VENTO* si ripercuote nella catena di rime o quasi-rime più ricca del componimento (*attENTO - strUMENTI* - anche *orizzONTE - protENDONO - ... lENTA - strUMENTO*); *MARE* è preannunciato per anagramma da *RAME*; *CUORE*, sagacemente ritardato a sorpresa fino all'ultimo verso, è in realtà anticipato dalla sequenza di vocaboli con nesso *-OR-*, spesso preceduto o seguito da dentale (e talvolta qualcosa di più, *-COR -ORE*), che percorre tutta la lirica (*ricorda - forte - Eldoradi - porte - colore - intorte - muore - ora - scordato*; e anche *-RO-*, anzi *ROT- | TRO-*, *protendono, Tromba*), e che dunque fa aggio sulla prolessi esplicita «te pure... scordato strumento».⁶

Contribuisce a rafforzare l'ossatura unitaria della poesia anche il sistema delle rime, abbondantemente ricco per una versificazione sciolta: come già rimarcato adeguatamente dai precedenti commentatori si notino le sequenze «attento» : «strumento» (vv. 1-16; a cui si legano e «vento» dei vv. 1 e 13, e l'assonanza derivante da «protendono»), «rame» : «lame» (vv. 2-4), «rimbomba» : «tromba» (vv. 6-12), «porte» : «intorte» (vv. 9-13, a cui si aggiunge la rima interna «forte», v. 2), «colore» : «muore» : «cuore» (vv. 11-14-16), «s'annerà» : «stasera» (vv. 15-16; anche in questo caso preannunciato da una remotissima rima interna identica al v. 1: «stasera»). A conti fatti rimane irrelato unicamente il v. 7 («Nuvole in viaggio, chiari»), mentre il v. 10, «e il mare che scaglia a scaglia», è rilanciato dall'assonanza e dalla consonanza che «mare» stabilisce con «rame» e «lame» dei vv. 2 e 4.

Ma ciò che conferisce coesione e unità è la struttura rigidamente circolare. Evidenziava appunto Luperini:

L'incipit e *l'explicit* si corrispondono, rimandandosi le stesse parole, gli stessi timbri fonici, l'eco delle rime interne ed esterne: «Il vento che stasera suona attento | - ricorda un forte scotere di lame - | gli strumenti dei fitti alberi» viene ripreso da «il vento che nasce e muore | nell'ora che lenta si annera | suonasse te pure stasera | scordato strumento | cuore», con iterazioni lessicali («vento», «stasera», «suona»/«suonasse», «strumenti»/«strumento»), con sovrapposizioni foniche dei nessi ENT («VENTO», «attENTO», «strUMENTI» → «VENTO», «lENTA», «strUMENTO») e OR [...] e delle rime: il primo verso rima con il penultimo tramite rima esterna («attENTO»-«strUMENTO») e con il terz'ultimo e, ancora, con il penultimo tramite rime interne («stASERA»-«annERA», «VENTO»-«strUMENTO»)⁷.

È ben vero, tuttavia, che il cerchio che si chiude non è assolutamente perfetto. Sebbene infatti *l'explicit* riprenda lessicalmente, foneticamente e concettualmente *l'incipit*, le conclusioni cui giunge, come analizzeremo anche più avanti, sono radicalmente diverse: la fiducia in un "accordo" panico con la natura che permeava i primi versi, nella chiusa finale è perduta, sostituita da un atteggiamento ottativo, privo di garanzie. Del resto

6 Mengaldo, «Corno inglese» e «Alcyone», cit., p. 308.

7 Luperini, *Commentando «Corno inglese»*, cit. pp. 149-150.



la struttura circolare, in cui la fine riprende l'inizio, mutandolo però di significato, ha una sua ricorrenza in *Ossi di seppia*, tanto che il lettore l'ha già potuta riscontrare nella terza strofe de *I limoni* («Vedi in questi silenzi», v. 22 | «Sono i silenzi in cui si vede», v. 33⁸), e la ritroverà poi, per citare solo un esempio, in *Non chiederci la parola*, in cui l'apertura della terza strofe, «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti» (v. 9), recupera sì il v. 1, ma senza arrestarsi al silenzio: la possibilità di una verità, sia pure in negativo («ciò che non siamo, ciò che non vogliamo», v. 12), irrompe finalmente nel testo. In ogni caso ne *I limoni* e in *Non chiederci la parola*, così come in *Corno inglese*, l'*explicit* segna un avanzamento sempre all'insegna di una unitarietà, caratteristica del componimento: il progresso insomma si può dare solo all'interno di una struttura lineare, compatta e coesa.

Una compattezza che poi trova la sua spina dorsale a livello sintattico. Secondo un procedimento che sarà tipico del Montale maturo (si pensi a *L'anguilla*), ma che non è estraneo nemmeno all'autore di *Ossi di seppia* (si veda *L'upupa*, ad esempio, come segnala la Arvigo⁹), *Corno inglese* si costruisce su un unico periodo dal v. 1 al v. 13, il cui verbo della principale («lancia», v. 13) è posposto alla fine, e racchiude spazialmente le diverse subordinate di primo e secondo grado che si succedono dal v. 2 al v. 12, dando vita ad un'arcata sintattica che obbliga il lettore a considerare integralmente l'intero *corpus* testuale, senza alcuna possibilità di frazionarlo. In questo modo *Corno inglese* si propone come un organismo chiuso (sebbene dinamico, giacché la fine non conferma l'inizio) e serrato, la cui funzione però è quella di dissolvere il dispositivo che il testo stesso rappresenta, dischiudendo mondi altri e paradisiaci, «alti Eldoradi» (v. 8) appunto, alternativi all'*hic et nunc* e al contingente.

2. Il modello Debussy

I limoni, la poesia immediatamente precedente a *Corno inglese* e atto di apertura dei *Movimenti* e in fondo dell'intera raccolta, consegna al lettore l'unico momento disvelatore, in senso positivo, del libro: avviene nella terza strofe, quando il soggetto negli ultimi versi «vede | in ogni ombra umana che si allontana | qualche disturbata Divinità» (vv. 33-35). La strofe successiva asserisce che, sebbene il tutto si risolva in un attimo fugace e inafferrabile (un'«illusione», v. 36, addirittura), nei testi seguenti l'io lirico ritenterà il magico incontro, veicolato nel caso specifico dai limoni, e nelle altre liriche da elementi differenti (donne, animali o ancora pian-

«Ogni apparenza
dintorno vacilla
s'umilia
scompare». Lettura
di *Corno inglese*

8 Su questo punto rimando a quanto ho già sostenuto in *L'incipit di «Ossi di seppia». Pan, il meriggio e fonti nietzschiane ne «I limoni» di Eugenio Montale*, in *Interazioni montaliane*, a cura di S. Chessa e M. Tortora, numero monografico di «L'Ellisse», VII, 2012, pp. 11-44.

9 Cfr. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., pp. 37-38.

te), capaci di offrirsi quali strumenti che permettano a «le trombe d'oro della solarità» (*I limoni*, v. 49) di “scrosciare” abbondantemente nel cuore del soggetto. Come già abbiamo avuto occasione di sostenere, la Divinità de *I limoni*, infastidita durante il meriggio dagli uomini mortali che riescono a scorgerla, può essere identificata in Pan.¹⁰ Pan, oltre ad essere dio della natura – tanto che è proprio un incontro con costui che permette la fusione panica con il mondo circostante – e del tutto, è anche rappresentazione della poesia. L'iconografia infatti raffigura questo eccentrico dio terrestre, che non vive nell'Olimpo, spesso accompagnato dalla sua amata “siringa”, il caratteristico strumento costruito da Pan stesso in seguito ad un evento tragico. Per sottrarsi alle pesanti molestie di Pan, la ninfa Siringa si rifugiò nel monte Liceo presso le sorelle, le quali per salvarla la trasformarono in una canna, capace di dare vita ad un'armonia melodiosa quando scossa dal vento. Fu allora che Pan, per impossessarsi dell'oggetto amato, la ninfa Siringa appunto, sradicò alcune canne, tagliandole poi in sette pezzi di disuguale lunghezza, con i quali formare il suo inseparabile strumento. Per questo motivo Pan è anche effigie della melodia, del canto e della poesia in genere. Se ne deduce che se è vero quanto si sostiene ne *I limoni*, ossia che l'incontro con Pan fa sì che «mondi possa aprirti» (*Non chiederci la parola*, v. 9), è altrettanto vero che ciò che permette il raggiungimento di questi Eldoradi è proprio l'atto poetico. Non è peregrino leggere del resto *I limoni* anche come un atto di fiducia nei confronti delle capacità euristiche della lirica, e *Corno inglese* come il componimento che fa propria questa fiducia, e tenta di metterla in pratica. Il dispositivo poetico messo in piedi attraverso il testo della seconda lirica di *Movimenti* ha infatti proprio l'obiettivo di far esperire al soggetto e al contempo al lettore un livello esistenziale più alto, svincolato dai legacci spazio-temporali del contingente e del mondo finito.

Anche Claude Debussy, costante ispiratore per il giovane Montale, interpretò Pan come emblema della parola poetica e del suono liberatorio. In un articolo del 1913, che Montale potrebbe anche aver letto, il musicista scriveva:

Quand le dieu Pan assemble les sept tuyaux de la syrinx, il n'imita d'abord que la longue mélancolique du crapaud se plaignant aux rayons de la lune. Plus tard, il lutte avec le chant des oiseaux. C'est probablement depuis ce tempos que les oiseaux enrichirent leur répertoire.¹¹

Ma il nome di Debussy viene chiamato in causa perché esplicitamente citato da Montale al momento di indicare quali furono i modelli che agirono

10 Cfr. Tortora, *L'incipit di «Ossi di seppia»*, cit., pp. 21-27.

11 C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, édition complète de son œuvre critique avec une introduction et des notes par F. Lesure, Gallimard, Paris 1971, p. 224.



nella prima fase dell'elaborazione della raccolta. In un passo altrettanto celebre quanto l'*Intervista immaginaria* da cui è tratto, Montale rivela:

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.¹²

L'equazione tra Debussy e gli impressionisti e la conseguente definizione di "Debussy impressionista" attecchiscono subito nella percezione comune: già nel 1894 tutta la critica belga, in occasione di un'esecuzione a Bruxelles de *La Dama in blu*, non si esimeva dal muovere rimproveri e appunti alla partitura musicale di Debussy, accostandola, in negativo, alle coeve esperienze pittoriche.¹³ Certamente l'uso dispregiativo di "impressionismo" è da ricondurre alle posizioni più conservatrici della cultura dell'epoca: sicché è naturale che Montale, che da quelle posizioni tendeva istintivamente a distaccarsi, non esitasse a far sue le conclusioni che circolavano sull'opera di Debussy, rovesciandole nel giudizio complessivo. Insomma è proprio il "Debussy impressionista" quello a cui guarda Montale per costruire la sua prima raccolta poetica, e *Corno inglese* nello specifico.¹⁴

Il primo elemento che Montale mutua (anche) dal compositore francese, proprio per la redazione di questo testo, è il ruolo dell'ascoltatore/lettore/fruitori dell'opera d'arte (sia essa musicale, letteraria, artistica). Così come per gli impressionisti chi guarda un quadro è costretto inizialmente a perdersi nella confusione disordinata di linee e colori (e colori spesso non immediatamente riconducibili all'oggetto raffigurato), per passare da una sensazione di spaesamento ad un recupero, temporalmente successivo, del familiare e del conosciuto, allo stesso modo chi ascolta un brano musicale debussiano riscontra la perdita di qualsiasi tessitura sinfonica e armonica, trovandosi piuttosto sperso in una selva di suoni che solo attraverso la fruizione possono essere ricondotti ad una loro coesione.

«Ogni apparenza
d'intorno vacilla
s'umilia
scompare». Lettura
di *Corno inglese*

- 12 E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in «La Rassegna d'Italia», I, 1, gennaio 1946, pp. 84-89, poi in Id., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, pp. 561-569; la citazione è a p. 563.
- 13 Su questo punto, e sul rifiuto di Debussy dell'etichetta di "impressionista", cfr. S. Jarocinski, *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, Disincanto, Fiesole (FI) 1980, in particolare pp. 17-21.
- 14 Per una ricognizione intertestuale puntuale e dettagliata dei calchi montaliani da Debussy cfr. R. Leporatti, *Montale tra Debussy e Delibes. Il Mottetto XIV delle «Occasioni»*, in *Campos abiertos: ensayos en homenaje a Jenaro Talens*, coordinato por V. Wagner, Lingua ediciones, Barcelona 2011, pp. 145-175; brevi spunti, meno precisi ma più propensi ad uno sguardo d'insieme, si trovano in F. Sartorelli, *La poetica di Montale e l'impressionismo di Debussy*, in «Civiltà musicale», III, 3, novembre 1989, pp. 95-105; sempre utile poi è il saggio di S. Cè, *Montale e Debussy: verso l'uniformità di suoni e strutture*, in «Strumenti critici», n.s., VII, 1, gennaio 1992, pp. 129-156; infine, un tentativo di esplicitare la resa montaliana della musica di Debussy, anche con un'attenzione specifica a *Corno inglese*, si trova in F. Delucchi, *Montale a Eastbourne: la porta girevole di un "albergo di lusso"*, in «Rivista di studi italiani», XXX, 1, giugno 2012, pp. 164-195, in particolare pp. 171-180.

Come efficacemente sintetizza Edward Lockspeiser, riflettendo su *Pelléas et Melisande*, «questa concezione cameristica dell'orchestra sinfonica crea l'impressione che ogni strumento sia trattato come solista». ¹⁵ Del resto anche negli *Accordi montaliani*, i sette componimenti riportano la presenza di altrettanti strumenti musicali, che però non si fondono, in fase di redazione, in un'unica tessitura, ma rimangono slegati, rimandando al lettore il compito di conferirvi unità. Più in generale, ed estendendo in questo il ruolo demandato alla ricezione, nel testo di Debussy si registrano «vaghe allusioni la cui interpretazione è pienamente lasciata alla nostra libertà». ¹⁶ Il punto non è tanto il compito che spetta al lettore/ascoltatore, quanto, e ci sembra questo l'elemento più produttivo che agisce nel Montale di *Corno inglese*, la sensazione di disorientamento che questi prova inizialmente di fronte all'opera d'arte, il senso di perdita degli ordinari punti di riferimento, e la capacità euristica che il testo sprigiona in questa fase, quando il lettore è smarrito e si trova proiettato in una condizione psicologico-emotiva eccezionale: è a quest'altezza che l'esperienza artistica diventa veicolo per la conoscenza di stadi altri e per il sovvertimento delle consuete categorie. Del resto non sarà inutile ricordare che lo stesso Debussy non si limitava a mettere in pratica tali procedimenti, ma li teorizzò apertamente in più di un'occasione. Nel recensire *Una vita d'eroe* diretta da Richard Strauss, Debussy scriveva:

Alcuni spunti, che sfiorano la banalità o l'italianismo esagerato, possono non piacere, ma dopo qualche istante si è catturati prima dalla sua prodigiosa varietà orchestrale, poi da un movimento frenetico che vi trascina come e dove vuole; non si ha più la forza di controllare la propria emozione, non ci si accorge nemmeno che questo poema sinfonico oltrepassa la misura della pazienza concessa di solito a questo genere di esercizi. ¹⁷

L'ascoltatore si trova dunque in balia non tanto di una forza del testo o dell'opera superiore a lui, ma di un'emozione che l'opera, come *medium*, riesce a provocare: la possibilità di sperimentare livelli di esistenza diversi si schiude quindi per l'ascoltatore. E forse, come cercheremo di verificare più avanti, per il lettore di *Corno inglese*. ¹⁸

Affinché questo effetto si produca è necessario tuttavia che un determinato processo compositivo venga messa in atto. E quello prestabilito da Debussy è all'indice della dissonanza e della disarmonia: è proprio la

15 E. Lockspeiser, *Debussy. His Life His Mind*, Cassell, London 1962-1965; tr. it. *Debussy. La vita e l'opera*, Rusconi, Milano 1983, p. 245.

16 K. von Fischer, *Claude Debussy e l'opera aperta*, in *I consigli del vento che passa: studi su Debussy*, Convegno internazionale, Milano, Teatro della Scala, 2-4 giugno 1986, a cura di P. Petazzi, Unicopli, Milano 1989, p. 37.

17 C. Debussy, *Il signor Croche antidilettante*, a cura di V. Magrelli, Adelphi, Milano 2003, p. 84.

18 Più propenso a rintracciare in Wagner, e non in Debussy, il compositore di riferimento di *Corno inglese*, è Martini, *Occasioni musicali nel primo Montale*, cit., in particolare pp. 110-113.



smentita di qualsiasi equilibrata proporzione, di euritmia, di concordanza – a vantaggio di «un suono, slegato dalle classiche funzioni armoniche, che diviene un semplice timbro, un tocco di smalto, un simbolo»¹⁹ – a permettere il decentramento di chi ascolta, e la sua collocazione in posizioni altre. Del resto è Debussy stesso a sostenere a che a lui «sembrava che, dopo Beethoven, l'inutilità della sinfonia fosse provata».²⁰ Tutto ciò però non diventa mai indice di disordine completo e di caos incontrollato; al contrario, come sostiene Paolo Repetto, per quanto «appena enunciati, i temi si confondono con altri, modulano, cambiano di carattere e si perdono in una serie di frammenti», e per quanto in *Pelléas et Mélisande* ad esempio «per tutta la lunghezza di ben 108 battute l'ambiguità tonale rimane invariata», non si può comunque non notare «che una certa coerenza è ottenuta grazie a un implicito centro tonale».²¹ Una base unitaria, da cui il percorso dissonante possa prendere avvio, e a cui possa, se non fare ritorno, almeno costantemente rapportarsi, è indispensabile affinché il testo, sia esso musicale o letterario, non si disintegri a causa della sua stessa forza centrifuga.²² È solo il lettore/ascoltatore invece a dover perdere il proprio baricentro: e questo può avvenire se c'è un testo che in qualche modo lo guidi in questo processo. Se ne ricava un principio in parte paradossale: da un lato la partitura musicale deve comunque avere un centro per dominare la ricezione, e dall'altro deve smentire lo stesso centro attorno cui si costruisce, mettendo in azione un moto propulsivo verso la disgregazione e la dispersione. Non stupirà a questo punto che *Corno inglese*, per i motivi detti sopra, conservi comunque compattezza e unitarietà: elementi questi tipicamente debussyani, o meglio funzionali alla disarmonia debussyana.

Di pari passo, alla valorizzazione del ruolo dell'ascoltatore e alla necessità di un'unità tonale da smentire costantemente, si affianca la caduta di qualsiasi intenzione mimetica. Ne è prova, tra le altre, la recensione del 1903 ai *Concerts Lamoureux* diretti da Weingartner; recensione in cui Debussy, senza evitare toni sprezzanti, annota:

«Ogni apparenza d'intorno vacilla s'umilia scompare». Lettura di *Corno inglese*

19 P. Repetto, *Il sogno di Pan. Saggio su Debussy*, il melangolo, Genova 2000, p. 153.

20 Debussy, *Il signor Croche antidilettante*, cit., p. 35.

21 Repetto, *Il sogno di Pan*, cit., p. 153.

22 Per una spiegazione della dissonanza debussyana, tecnica ma comprensibile anche a non specialisti, cfr. C. Migliaccio, *Invito all'ascolto di Debussy*, Mursia, Milano 1997, in particolare pp. 65-70, in cui viene sottolineata «la sua [di Debussy] aversione per l'accordo di quarta e di sesta, il cui senso risiede nella funzione cadenzale, dovendo esso necessariamente sfociare nella settima di dominante (e questa a sua volta nella tonica)» (p. 66); poco più avanti Migliaccio puntualizza: «La sua ricerca armonica diviene allora continua sperimentazione di nuovi aggregati accordali, a partire certo dalla triade fondamentale, ma svincolata da ogni legame "discorsivo", da ogni rimando a un sistema e a una temporalità predefinita; l'accordo di settima infatti non viene considerato come allusivo alla sottodominante, bensì come risultato di una pura e semplice aggiunta di una terza alla triade fondamentale; e così le none e le undicesime, nonché le seste aggiunte e le settime di sensibile, vengono "assaporate" nella loro autonoma qualità uditiva, emersa dalla messa fuori causa – o potremmo dire, dall'evaporazione – di ogni loro consistenza funzionale» (pp. 66-67).

Insomma, la popolarità della *Sinfonia Pastorale* [con questo brano di Beethoven Weingartner aveva aperto il concerto] è dovuta al malinteso, piuttosto diffuso, che esiste tra la natura e gli uomini. Guardate la scena sulla riva e il ruscello! Ruscello dove, a quanto pare, i buoi vengono a bere (la voce dei fagotti mi invita a crederlo), per non parlare dell'usignolo di legno e del cucù svizzero, che appartengono più all'arte di de Vaucanson che a una natura degna di questo nome... *Tutto è inutilmente imitativo* o proprio di un'interpretazione completamente arbitraria.²³

I motivi di questo rifiuto del mimetismo risiedono in quanto già esposto prima. Ad interessare Debussy non è tanto la rappresentazione (per quanto questa non debba mai essere accantonata, né, come si legge anche nel passo appena riportato, possa essere «completamente arbitraria»), ma la percezione provocata nell'ascoltatore, vero e unico fine ultimo di una partitura e di un'esecuzione musicali:²⁴ non ha ecceduto in questo senso chi a tal riguardo è ricorso alla definizione di «opera aperta».²⁵

Ma sono proprio i concetti di “opera aperta”, di ruolo dell'ascoltatore, di fruizione e di ridimensionamento delle istanze mimetico-rappresentative a condurre al nucleo della riflessione debussyana. L'opera musicale, ma potremmo dire d'arte in genere, non ha la possibilità di giungere a verità superiori, da dichiarare «a lettere di fuoco» (*Non chiederci la parola*, v. 2), e da consegnare, quasi fosse un oggetto neutralmente comunicabile, al suo spettatore. Sarà piuttosto quest'ultimo ad esperire quella verità che l'opera permette di vivere, ma che non può meccanicamente riferire. Come efficacemente sintetizzato da Jarocinski:

Debussy non spera, come gli impressionisti, di vedere la verità e rivelarla. Sa bene che la verità si può solo sperimentare, poi, tutt'al più suggerirne l'esperienza. Grazie al movimento incessante di particelle sonore piccole o più grandi, accade sempre qualcosa in questa musica.²⁶

Ciò induce a sostenere, e questo è l'ultimo elemento che il giovane Montale saccheggia da Debussy, che l'opera, di qualunque genere essa sia, si offre come strumento e come *medium* per un'esperienza di livello superiore o almeno diverso dall'ordinario. Ma tutto ciò può darsi solo se l'opera, nel rimandare all'oggetto raffigurato, rimandi anche a se stessa, autodefinendosi e tracciando le regole attraverso le quali può essere letta e ascoltata: è insomma l'opera stessa a darsi una forma. Il procedimento

23 Debussy, *Il signor Croche antidilettante*, cit., pp. 73-74, corsivo mio.

24 L'elemento è prontamente colto da Montale, che nel *Quaderno genovese* annota: «Debussy. *Les collines d'Anacapri et Méneštréls*: musica descrittiva e impressionistica piena di sconnesione, di colori e di metri. Dapprima lascia quasi indifferenti; se non ostili; e poi rimane impressa come in un incubo; e si vorrebbe sentire e risentire e risentire!» (E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Mondadori, Milano 1983, p. 34).

25 Cfr. von Fischer, *Claude Debussy e l'opera aperta*, cit.

26 Jarocinski, *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, cit., pp. 66-67.



è stato prontamente colto da Stefano Agosti, che nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* riscontra:

il testo del Fauno è [...] almeno un testo doppio, strutturato su due piani: quello della rappresentazione e quello della riflessione (*in re*) sulla rappresentazione. Come è appunto doppio il testo, nel suo insieme, delle *Chanson de Bilitis*.²⁷

Anche *Corno inglese* deve essere letto come un testo che in qualche modo riflette su stesso, perché ha l'obiettivo di offrirsi al suo lettore come *medium* per un'esperienza singolare. Del resto, lo abbiamo già detto, è proprio a Pan dio della poesia che l'io lirico degli *Ossi*, e nello specifico quello de *I limoni*, si affida per spezzare la catena. *Corno inglese* in qualche modo intende essere una concretizzazione di quella «disturbata Divinità» scorta nella lirica precedente.

«Ogni apparenza
dintorno vacilla
s'umilia
scompare». Lettura
di *Corno inglese*

3. L'impressionismo di Corno inglese: alcuni presupposti teorici

Corno inglese è costruito proprio come un'opera del "Debussy impressionista": non solo svaluta qualsiasi istanza mimetica (il mare e il bosco della poesia montaliana, per quanto reali, non sono depositari del significato più intimo del testo), ma soprattutto richiede un'attiva partecipazione da parte del lettore. Sarà quest'ultimo infatti a dover riportare ad unità e compattezza quel quadro confuso e disordinato disegnato da Montale. Il momento disvelatore della poesia tuttavia non risiederà tanto nell'appagamento ottenuto nel finale attraverso la comprensione del significato e la *mise en ordre* effettuata dalla mente razionale, quanto nello spaesamento e nella sensazione di irrisolta sospensione che il lettore prova nell'atto della lettura, ossia quando si appropria del testo, o più specificamente di un testo che non conosce. È in quel frangente di smarrimento, di perdita, di non dominio perché assorbito dalle dinamiche imposte e scaturite dal componimento, che il lettore esperisce il superamento della contingenza, il dissolvimento delle categorie spazio-temporali. In questo senso *Corno inglese* prosegue quella lunga linea che prende le mosse, tanto per citare alcuni modelli, da *L'infinito* di Leopardi. Qui infatti, a partire dal v. 4 e da quel «Ma» stravagante su cui si è concentrata giustamente l'attenzione di molta critica leopardiana, il lettore, almeno fino al penultimo verso, è costretto a far convivere due diverse dimensioni temporali, quella narrativa inserita dal passato remoto incipitale («mi fu») e quella suggerita dai presenti indicativi successivi, che conducono alla «contrazione della linearità nella puntualità dell'istante»:²⁸ sarà questa oscillazione insanabile, costretta

27 S. Agosti, *Debussy e il testo letterario*, in *I consigli del vento che passa: studi su Debussy*, cit., p. 61.

28 C. Colaiacomo, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Liguori, Napoli 1992, p. 30.

ad esaurirsi solo nel “naufragio” del v. 15, ad offrire al lettore (e non certo all’io che tale esperienza l’ha già fatta) la sensazione dell’*Infinito*. Un modello, quello leopardiano, ben vivo ad inizio secolo, se addirittura Ungaretti, proprio nei termini qui esposti, non esita a farlo suo per l’*Allegria*. Non stupisce pertanto che anche il giovanissimo Montale, non affrancato ancora dal simbolismo e dai suoi orizzonti, finisse per ricorrere, sia pur ribaltandone le conclusioni come vedremo, al poeta moderno per eccellenza.

Alla base di tale impostazione vi è la concezione della poesia quale «medium», per dirla col Benjamin del *Concetto di critica*, attraverso cui raggiungere l’assoluto.²⁹ Tuttavia, sempre seguendo il giovane Benjamin, il superamento dei consueti confini temporali e spaziali necessita sia di un percorso processuale (che nella poesia corrisponde alla costruzione del testo letterario da parte dell’autore), che di un improvviso *salto* (nella fase di ricezione), capace di proiettare chi legge in una dimensione altra: ed è solo in quest’ultima fase che il lettore, con un atto di discontinuità, riesce ad «afferrare d’un colpo»³⁰ quell’assoluto cui il testo stesso tende, senza poterlo agguantare. Se ne ricava che il lettore, in *Corno inglese*, finisce per rivestire un ruolo decisivo: è proprio la sua presenza a mettere in moto il dispositivo creato da chi scrive (ovvero la poesia), e a fungere da insostituibile reagente, capace, nel momento in cui lui stesso lo esperisce, di far compiere all’oggetto che osserva/legge quel *salto* che può coincidere nel lessico montaliano al concetto di «miracolo».³¹

4. La necessaria ambiguità sintattica

Come già messo in luce in più occasioni dalla precedente critica, la tessitura sintattica di *Corno inglese* non è solo complessa e articolata, ma in più di un passaggio anche sfuggente e di incerta ricostruzione, man-

29 Scrive Benjamin, nella sua tesi di laurea: «Se l’arte come assoluto medium della riflessione è la fondamentale concezione sistematica del periodo dell’“Athenäum”, essa si trova però continuamente sostituita da altre designazioni, che causano l’apparenza di sconcertante multiformità del suo [qui Benjamin si riferisce a Schlegel] pensiero»; «L’arte è una determinazione del medium della riflessione, probabilmente la più feconda che esso abbia ricevuto. La critica è conoscenza dell’oggetto in questo medium» (W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Einaudi, Torino 1982, pp. 39 e 59).

30 L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1995, §191, p. 103.

31 Anche in questo punto, l’interpretazione che qui si propone è debitrice delle tesi espresse da Benjamin in *Il concetto di critica*, nella cui seconda parte si legge: «La critica [che possiamo declinare anche nel senso di lettura] dunque, esattamente al contrario della concezione attuale della sua essenza, non è, nella sua intenzione centrale, giudizio, ma, da un lato, *compimento, completamento, sistematizzazione* dell’opera; dall’altro, la sua *dissoluzione nell’assoluto*. Come si mostrerà, ambedue i processi coincidono. [...] Critica [ovvero anche lettura] dell’opera è piuttosto la sua riflessione, che, ovviamente, può solo svolgere il germe critico immanente all’opera stessa. [...] Il valore di un’opera dipende, infatti, solo ed esclusivamente da ciò: se essa renda possibile, oppure no, la sua critica immanente. Là dove questa è possibile, là dove, dunque, esiste nell’opera una riflessione che può essere *sviluppata, assolutizzata e dissolta* nel medium dell’arte, ivi c’è un’opera d’arte» (Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., p. 73, corsivi miei).



chevole dei supporti e dei raccordi funzionali ad imporre un'unica e incontrovertibile interpretazione: «in questa zona di ellisse della frase sta appunto l'ambiguità lessicale e sintattica anch'essa tanto peculiare della poesia moderna».³²

Sono stati Gian Paolo Biasin prima e Romano Luperini poi a sciogliere i nodi enigmatici del testo e a proporre quella che sintatticamente appare come la soluzione più adeguata e verosimile.³³ In base alla loro analisi è «Il vento» (v. 1) e non «il mare» (v. 10) – come pure sarebbe lecito supporre – il soggetto di «lancia a terra una tromba | di schiume intorte» (vv. 12-13), frase che quindi si impone come la principale del primo segmento testuale (vv. 1-13). A questa si legano le diverse subordinate: attraverso le relative soggettive infatti apprendiamo che il vento da un lato «suona attento | [...] | gli strumenti dei fitti alberi» (vv. 1, 3), e dall'altro «spazza | l'orizzonte di rame [...] e il mare» (vv. 3-4, 10); mentre nel primo, «l'orizzonte», «strisce di luce si protendono | come aquiloni al cielo che rimbomba» (vv. 5-6), l'altro, «il mare», «scaglia a scaglia, | livido, muta colore» (vv. 10-11). In base a questa ricostruzione, di fatto l'unica ammissibile, lo sguardo del lettore in prima istanza si concentra sul movimento del vento che dalla riva colpisce la pineta adiacente, e poi, allargando il punto di osservazione, si spinge fino all'orizzonte rubino tipico del tramonto, per tornare, dopo aver volto l'occhio in alto verso cui tendono gli ultimi raggi della giornata, in direzione del mare e infine della spiaggia: su questa si arenano le onde «intorte», «soffiate dal ribelle | elemento alle nubi» (*Arsenio*, vv. 16-17). In ogni caso la dinamica del vento muove dall'esterno – l'orizzonte – verso l'interno: tuttavia a questa conclusione il lettore può giungere solo alla fine del complesso periodo sintattico, ossia al v. 13; fino a quel punto è costretto a tenere in dovuta considerazione anche tutte le altre possibili soluzioni, le quali necessariamente restituiscono immagini e movimenti diversi.

Già all'interno della lettura corretta, centrata sulla convinzione che la principale sia costituita da «Il vento [...] | lancia a terra una tromba | di schiume intorte;», si nota ad esempio una seconda opzione: che il mare non sia retto da «spazza» (v. 3), ma da «protendono». In quest'ultimo caso all'orizzonte, che si fonde con il cielo, si allocherebbero sia le «strisce di luce» protese «come aquiloni», sia il mare, già scuro, che si rovescia

«Ogni apparenza
dintorno vacilla
s'umilia
scompare». Lettura
di *Corno inglese*

32 H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 1983, p. 164; la stessa espressione, «ambiguità sintattica», sulla scorta di Bloomsfield è stata usata anche da Gian Paolo Biasin: «In realtà, però, ciò che conta è proprio la possibilità della doppia interpretazione (come lo "scordato strumento"): si tratta di un caso specifico di quella "ambiguità sintattica" che per Bloomsfield costituisce un mezzo poetico atto a richiamare l'attenzione sul contesto, a farci "esitare di esso" e a renderci consapevoli della sua "intransitività che impedisce un salto troppo facile verso il significato referenziale" delle singole parole» (Biasin, *Il vento di Debussy*, cit., p. 32; le citazioni di Bloomsfield sono tratte da M. Bloomsfield, *The Syncategorematic in Poetry: From Semantics to Syntactics*, in Id., *Essays and Explorations. Studies in Ideas, Language and Literature*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1979, pp. 273-274).

33 Cfr. Biasin, *Il vento di Debussy*, cit., pp. 31-32, e Luperini, *Commentando «Corno inglese»*, cit., pp. 151-152.

da un colore all'altro, senza mai assumerne uno preciso (secondo un atteggiamento tipicamente impressionista, peraltro). Per quanto poi scartata, la lettura, almeno sino a quando non si è giunti alla fine del periodo, è plausibile, e fa sì che il lettore debba collocare nel quadro mentale il mare sia a riva che all'orizzonte, e da quest'ultimo proiettarlo anche verso l'alto, come suggeriscono l'orizzonte stesso e il verbo "protendere" (e tenendo presente che la contiguità con il cielo è rilanciata anche dalle «Nuvole in viaggio, chiari | reami di lassù!», vv. 7-8): il «divino amico» (*Falsetto*, v. 49) finisce così per occupare tutti gli spazi disponibili (vicino, lontano, alto e basso).

Meno assurda, e ben più insidiosa, tanto da continuare ad essere ammissibile anche quando si sono recepiti tutti gli elementi del testo, è la proposta – terza possibilità di lettura – di ritenere il «mare» retto da «dove», e soggetto grammaticale di «lancia». In questo modo sebbene la frase rimanga monca e la principale sia annunciata da un soggetto cui non segue il verbo (ma non è del tutto assurdo in Montale), il senso complessivo del testo è contrassegnato da una sua coesione e una sua compattezza: «Il vento che stasera suona attento | [...] | gli strumenti dei fitti alberi» (vv. 1, 3), dando vita ad un concerto naturale che concerne anche l'orizzonte – dove i raggi si protendono verso il cielo e il mare, cromaticamente instabile, getta a riva le sue schiume – dovrebbe coinvolgere anche il soggetto; questo non avviene, il periodo si inceppa, ed è costretto a riiniziare, dopo un segno di interpunzione di media fermezza (il punto e virgola), per sostenere esplicitamente l'estraneità dell'io lirico all'armonia naturale. E tuttavia non è il significato ultimo quello che primariamente interessa, quanto l'immagine che il percorso che vi conduce crea: «il mare» appare distante, all'orizzonte appunto, e capace di avvicinarsi solo attraverso suoi secondari emissari, «una tromba | di schiume intorte», che piuttosto che essere parti integranti dell'essere, risultano dei derivati da questo espulsi. Inoltre questo «mare» lontano sembra maggiormente ancorato al basso: tutt'al più può essere increspato dal vento che viaggia in direzione contraria, ossia dalla pineta «dei fitti alberi» verso «l'orizzonte di rame»; un movimento antitetico a quello supposto attraverso le precedenti e diverse ricostruzioni del periodo che costituisce *Corno inglese*.

Il «mare» regge «lancia» anche secondo l'implicita lettura di Martini,³⁴ opportunamente sviluppata da Silvia Rizzo:³⁵ tuttavia secondo i due studiosi «il mare» non svilupperebbe una subordinata a partire da «dove», ma si legherebbe per coordinazione a «l'orizzonte» (entrambi retti da «spazza» dunque), dando vita ad una duplice azione: il mutare colore e (una copula

34 Cfr. Martini, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, cit., in particolare pp. 111.

35 Si allude al saggio *Schede per «Corno inglese»*, menzionato nella nota 3.



sostituita da una virgola, aggiunta però solo nell'ultima edizione³⁶) il lanciare «a terra una tromba | di schiume intorte» (in sostanza «Il vento» «suona» gli alberi» e «spazza» sia «l'orizzonte» – «dove strisce ecc.» – sia «il mare» che «muta colore» e «lancia», uniti questi ultimi dalla virgola). Anche in questo caso, ad ogni modo, il movimento portante è quello dall'esterno verso l'interno (dove si trova il soggetto), compiuto di concerto dal «vento» e dal «mare».

Un'ultima (la quinta) possibile analisi del periodo, ipoteticamente plausibile solo sul piano teorico e comunque ammissibile durante l'atto di lettura almeno fino al v. 12, postula due soggetti di una principale legati reciprocamente dalla copula «e» («e il mare», v. 10). Il quadro d'insieme pertanto prevederebbe «Il vento», che suona gli alberi e spazza l'orizzonte da cui si diramano i raggi solari, e «il mare», che si legherebbe per coordinazione al «vento» stesso del v. 1. È innegabile che una volta giunti al v. 13, la proposizione «lancia a terra ecc.» fa saltare tutta l'impalcatura, ma è altrettanto vero che fino a quel punto il lettore non può scartare tale congettura. Sicché è costretto a conciliare, a fondere, o in ogni caso a far coabitare le immagini derivate dalle altre soluzioni sintattiche con quest'ultima, in base alla quale «Il vento» procede dall'interno all'esterno (dai «fitti alberi» verso «l'orizzonte»), mentre «il mare» risulta statico, intento solo ai mutamenti di colore, tutti all'insegna del blu-violaceo imposto dal progressivo imbrunire.

La questione determinante dell'ingarbugliata ma non irresolubile costruzione sintattica sta nel fatto che, come più volte sottolineato, le diverse letture allo stato della prima ricezione del testo sono tutte plausibili, e non possono quindi essere accantonate rapidamente da chi legge; al contrario convivono le une con le altre, compenetrandosi e dando vita ad un insieme confuso e, almeno fin quando la mente razionale non districa la matassa, disordinatamente unitario. Sicché il lettore, assediato dalle molteplici soluzioni interpretative, è costretto ad abbracciare, nello stesso istante, immagini contrastanti tra loro: in un sol momento infatti deve seguire il vento e dunque procedere con lo sguardo dalla riva all'orizzonte (terza e quinta ipotesi) e dall'orizzonte alla riva (prima, seconda e quarta soluzione esegetica; tenendo comunque pre-

«Ogni apparenza
dintorno vacilla
s'umilia
scompare». Lettura
di *Corno inglese*

36 Persuasiva ci pare l'interpretazione di Luperini, secondo cui Montale «ha sentito il bisogno di inserire nella edizione definitiva una virgola dopo "colore" al v. 11 (nelle edizioni precedenti assente), ma non l'ha inserita prima del pronome relativo "che" del verso precedente: se il segmento "che scaglia a scaglia, | livido, muta colore» è un inciso che divide il soggetto "mare" dal verbo dell'azione "lancia", dovrebbe essere segnalato da una doppia virgola all'inizio (prima di «che») e alla fine (dopo «colore»). Quella virgola, da sola, potrebbe invece indicare una cesura, una sospensione necessaria perché il lettore possa ricollegare al suo lontano soggetto (la parola «vento») il verbo "lancia"» (Luperini, *Commentando «Corno inglese»*, cit., p. 152). Di avviso diverso è Silvia Rizzo, secondo cui la variante – l'aggiunta della virgola appunto – è stata dettata dalla necessità di legare per asindeto «muta colore» e «lancia a terra» (Rizzo, *Schede per «Corno inglese»*, cit.).

sente che in ogni caso un iniziale movimento da terra, ossia dai «fitti alberi» a mare/orizzonte, è indispensabile); inoltre si trova ad osservare il mare che si trova sia in basso (pressoché tutte le interpretazioni) che in alto (seconda), sia in posizione dinamica (terza possibilità) che statica (quinta e ultima soluzione). È nel coacervo di tali immagini, reciprocamente escludenti e comunque destinate a convivere, che il lettore, oscillando tra diverse possibilità, con un “salto” smarrisce completamente le elementari coordinate spaziali e il correlato principio di non contraddizione, “afferrando di colpo” una dimensione altra, superiore all’umana contingenza.

Un discorso simile deve essere affrontato per il tempo lineare, anch’esso vittima, durante la prima lettura di *Corno inglese*, di un’abile abolizione. Certamente il venir meno dello spazio euclideo (l’affermarsi della possibilità, per lo stesso oggetto, di situarsi in posizioni diverse nel medesimo momento) proietta il lettore in un mondo sottratto alle consuete leggi di natura, tra cui non può non figurare lo scorrere del tempo. Tuttavia i due incisi, confinati tra trattini o parentesi,³⁷ contribuiscono a creare un’atmosfera di atemporalità, consequenziale all’assoluto che il lettore si trova momentaneamente ad abitare. Il «forte scotere di lame – » del v. 2 non solo rimanda al frastuono causato dalle lamiere scosse dal vento, ma riecheggia anche lo stridere delle spade («lame») in battaglie d’altre epoche;³⁸ epoche imprecisate, dai modi e costumi differenti e ormai tramontati, che in qualche modo acquisiscono un’aura leggendaria. Ma la leggenda vera e propria è offerta dagli «alti Eldoradi» del v. 8. È innegabile che l’espressione si riferisca al «paese dell’oro dei conquistatori dell’America».³⁹ Tuttavia in un altro punto della sua *Opera in versi*, Montale ricorre allo stesso mito: «Un dì | brillava sui cammini del prodigio | *El Dorado*, e fu lutto fra i tuoi padri» si legge infatti in *Costa San Giorgio* (vv. 11-13). Evidentemente interpellato sul passo, Montale nella quarta edizione delle *Occasioni* (1942) annota: «È noto che *el dorado* fu il mito dell’uomo d’oro, prima di diventar quello del paese dell’oro»;⁴⁰ ed è da segnalare, a testimonianza di un forte interesse sul tema, che già nella prima e nella seconda edizione Einaudi (1939 e 1940) l’autore aveva avvertito: «Riguardo alla leggenda evocata cfr. Eduardo Posada, *El Dorado, nouvelle histoire tirée des chroniques de la Nouvelle Grenade*,

37 Si ricordi tuttavia che per il v. 3, all’altezza dell’*Opera in versi*, Montale aveva pensato ad una variante volta a sopprimere i trattini che racchiudono il verso, come testimonia una lettera a Rosanna Betarini del 13 novembre 1978: «Allego una possibile variante per *Corno inglese*. A me quel “ricorda un fortissimo scuotere di lame” messo tra virgolette [l. lineette] pareva insopportabile: “Il vento che stasera suona attento | con un suo forte scuotere di lame | gli strumenti degli alberi e ha sconvolto | uno sfondo di rame”» (Montale, *Opera in versi*, cit., p. 865).

38 Cfr. Ramat, *Montale*, cit., p. 22.

39 Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 17.

40 Id., *Opera in versi*, cit., p. 921.

trad. di Joseph de Brettes, Liège». ⁴¹ È stata Maria Elisabetta Romano a mettersi sulle tracce di questa particolare monografia, rinvenendo però solo un esemplare edito a Bogotà nel 1936 da Minerva, la cui copia posseduta dalla Biblioteca Nazionale di Firenze è andata perduta, probabilmente a seguito dall'alluvione. ⁴² Le date non tornano e si eviti qualsiasi tentativo di farle quadrare. Si noti però come la questione dell'*El dorado*, cioè del mitico uomo d'oro nascosto nelle inaccessibili foreste sudamericane, fosse sicuramente a cuore a Montale, tanto da rendere lecito la supposizione che alcune informazioni fossero possedute dal poeta sin dalla fine degli anni Dieci. ⁴³ Anni in cui, ed è qui il punto determinante, l'espressione *El dorado* manteneva in sé ancora l'immagine dell'uomo dorato, oltre che del luogo: sicché tale significato non può essere escluso dalla metafora contenuta in *Corno inglese*. E proprio questi Eldoradi, luoghi mitici e fuori dal tempo, come fuori dal tempo è l'uomo da cui l'immagine deriva, riconsegnano al lettore un'atmosfera di atemporalità, del tutto contigua al sovvertimento spaziale, già rilevato. L'oscillazione tra tempi/luoghi diversi e inconciliabili obbliga chi legge a vivere un mondo altro: quello appunto dell'assoluto, agguantato «d'un sol colpo», attraverso un insperato, ma comunque costruito, «miracolo».

«Ogni apparenza
d'intorno vacilla
s'umilia
scompare». Lettura
di *Corno inglese*

5. Il miracolo infranto

Obiettivo principale di *Corno inglese* è quindi quello di «cogliere l'istantaneità di una percezione sensoriale», ⁴⁴ estendendola, e offrendola al lettore che con la propria ricezione la rende possibile e attuabile. È in testi come questi, per rubare le parole a Jaus, che «l'arte, e con essa il Giudizio estetico, assume allora il compito di restituire, attraverso l'estetico, la perduta *totalità* della natura, negata dalla svolta copernicana dell'approccio

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. M.E. Romano, *Baudelaire occultato e rilevato e le armoniche di «Costa San Giorgio»*, in «Rivista di letteratura italiana», XIII, 3, 1995, pp. 478-479; simili ricerche, probabilmente meno agguerrite, sono state compiute anche da chi scrive, giungendo però a risultati niente affatto diversi.

⁴³ Ciò non toglie che questo verso montaliano sia stato suggestionato da passi di altri poeti che più o meno esplicitamente ricorrevano all'immagine dell'"Eldorado": sulle possibili fonti cfr. R. Luperini, *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari 1986, p. 28 (che indica un passo dei *Trucioli* sbarbariani: «Come d'un eldorado, andavamo in cerca d'una locanda», C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, Garzanti, Milano 1999, p. 178); G. Lonardi, *Montale, la poesia e il melodramma*, in «Chroniques italiennes», LVII, 1, 1999, p. 71 (in questo caso è *La favorita* musicata da Donizetti a fungere da modello); e Rizzo, *Schede per «Corno inglese»*, cit., che fa luce oltre che su Pascoli (gli «alti Eldoradi» rappresenterebbero una «variazione raffinata del più banale "nuvole d'oro" di Pascoli, *Myrica*, *Con gli angioli*, v. 8»), sulla *Tempesta* di Shakespeare (che con *Corno inglese*, secondo la convincente lettura proposta, avrebbe più di un legame intertestuale). Non è escluso che abbia avuto un suo ruolo anche *Le Voyage* di Baudelaire, in cui si legge: «Chaque îlot signalé par l'homme de vigie | est un Eldorado promis par le Destin; | l'Imagination qui dresse son orgie | ne trouve qu'un récif aux clartés du matin» (II, vv. 13-16). La «città favolosa, detta altrimenti *El Dorado*», è menzionata anche da Leopardi nel *Dialogo di Malambruno e Farfarello*.

⁴⁴ Luperini, *Commentando «Corno inglese»*, cit., p. 150.

alla realtà, al sentimento del soggetto». ⁴⁵ Il testo poetico, conseguentemente, si configura benjaminamente come un *medium*, attraverso cui raggiungere, agguantare, semmai comprendere, sia pure solo fugacemente, l'assoluto: una comprensione che avviene prima in maniera processuale – tramite appunto il componimento e tutti i suoi congegni messi in moto nell'atto della lettura – e poi «immediatamente», con un salto, quando nel lettore «ogni apparenza dintorno vacilla s'umilia scompare» (*Oboe*, v. 2). E del resto l'orizzonte di attesa costruito da Montale in *Corno inglese* conduce proprio alla fusione tra io lirico e vento, in un tutto unico che per brevità chiameremo natura. La lettura però, sia pure limitata per ora a vv. 1-13, si esaurisce solo quando si giunge al punto finale, o almeno alla pausa forte che chiude il periodo («schiume intorte» in questo caso). E nel momento in cui si giunge alla fine, insegna ancora Jaus, per comprendere appieno il significato di ciò che si è letto si ripercorre mentalmente, e istantaneamente, il percorso in senso inverso, ossia dal punto finale all'*incipit*:

Partendo dalla forma ormai compiuta, il lettore cercherà e realizzerà retrospettivamente, attraverso una nuova lettura, il significato non ancora compiuto, rifacendo il percorso dalla fine al principio, dalla totalità al singolo elemento. [...]

Trovare il significato non ancora realizzato richiede, come già osservato, che ci si volga indietro dalla fine all'inizio; con ciò l'individualità ancora indeterminata può essere illuminata a partire dalla raggiunta totalità della forma, la sequenza delle congetture può essere chiarita nel contesto e il senso ancora aperto può essere cercato nell'appropriatezza di un nesso di significati. ⁴⁶

Il percorso inverso non solo ristabilisce la posizione fisica dell'io lirico, collocato di fronte al mare (e dunque da questi separato) in attesa di essere colpito dal vento rigeneratore (come il «reliquiario» di *In limine*, pronto a trasformarsi in un vitale «pomario»), ma conduce al primo verso, lì dove c'è l'unica indicazione temporale precisa di tutto il testo: «stasera». Volutamente ripetuta a fine componimento (v. 16), l'indicazione ancora ad un presente ben tangibile e concreto, che gli sforzi dei versi successivi non sono del tutto riusciti ad abolire. Detto più chiaramente, lo «stasera» iniziale mina tutta la tensione espressa nel prosieguo del testo, il cui scopo era quello di travolgere il lettore in un tempo *acronico*, scandito, verrebbe da dire, dall'«elisie sfere» (*Falsetto*, v. 16), che accompagnano invece la perenne giovinezza di Esterina. Non sarà certamente un caso se il testo che qui abbiamo scelto come archetipo di un modello di poesia che il

45 H.R. Jaus, *Apologia dell'esperienza estetica*, Einaudi, Torino 1985, p. 17.

46 Id., *Estetica e interpretazione letteraria*, Marietti, Genova 1990, pp. 164 e 180.



Montale di *Corno inglese* sembra voler riprodurre, *L'infinito* di Leopardi, si apre con un «Sempre», contiguo agli «interminati | spazi», ai «sovrumani silenzi», e all'«eterno» capace di coniugare «le morte stagioni, e la presente | e viva». «Stasera» invece contrasta tutto ciò, e finisce per far inceppare il fluido meccanismo ricercato nella costruzione del testo. Si comprende allora il motivo per cui all'altezza del v. 9 un inaspettato quinario interrompe la sequenza di endecasillabi (vv. 1-3, 5-6, 8) e settenari (vv. 4, 7), introducendo un'aritmia difficilmente riconducibile ad una qualche forma di unità (nei vv. 10-18 si rintracciano settenari, ottonari,⁴⁷ novenari, un quinario, un senario e un verso, quello finale, di due sole sillabe). E del resto già i precedenti sei endecasillabi si caratterizzavano per una loro evidente difformità di accenti, come se, partendo ognuno da un punto diverso, cercassero, senza ancora trovarla, una comune sintonia.⁴⁸

I cinque versi successivi che chiudono *Corno inglese*, vv. 14-18, sono una conseguenza di quanto successo in precedenza. Giunto alla fine del contorto periodo sintattico, il lettore ritrova inalterata la sua contingenza e storicità: il tempo è ancora quello presente, e l'io è solo, niente affatto fuso con gli altri elementi naturali. Il concerto a cui partecipano vento, mare, cielo e alberi non coinvolge il «cuore» del soggetto: il «corno inglese» annunciato nel titolo (che peraltro ha rapporti di consonanza fonetica con «cuore») rimane uno strumento isolato, incapace di interagire con il mondo circostante. Il miracolo è infranto, e quella musica dionisiaca capace di attuare per via estetica «la distruzione del velo di Maia»⁴⁹ non può essere suonata.

Tutt'al più, al pari di quanto accadeva nella chiusa de *I limoni*, la possibilità del miracolo può essere dislocata nel futuro: il congiuntivo ottativo

«Ogni apparenza
dintorno vacilla
s'umilia
scompare». Lettura
di *Corno inglese*

- 47 Sugli ottonari, non inutile è rimandare alle considerazioni di Bonora, che, in riferimento al verso «e il mare che scaglia a scaglia», sosteneva: «Per le sinalefi questo dovrebbe essere un ottonario, che è il più cantabile dei versi italiani, per i suoi accenti fissi di terza e di settima. Ma questo verso di Montale, comunque lo si legga, non ha accenti di terza e settima; è un ottonario “mostruoso”, che si può pronunciare scandendolo come se fosse costruito su tre membri trisillabi, oppure, eliminando tutte le sinalefi, come un verso di undici sillabe, non dico un endecasillabo, per non far pensare a una certa regolarità di accenti» (Bonora, *Lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., p. 49).
- 48 Interessante notare che tutti e sei gli endecasillabi presenti in *Corno inglese* hanno accentazione diversa tra loro: v. 1 (accenti in seconda, sesta e ottava), v. 2 (seconda, quarta e sesta), v. 3 (terza, sesta e settima), v. 5, sdrucciolo oltretutto (prima, quarta e sesta), v. 6 (prima e quarta), e infine v. 8 (prima e sesta). Sul sistema metrico in *Ossi di seppia* cfr. M. Antonello, *La metrica del primo Montale 1915-1927*, Pacini Fazzi, Lucca 1991.
- 49 F. Nietzsche, *Nascita della tragedia ovvero ellenismo e pessimismo*, traduzione e prefazione di E. Ruta, Laterza, Bari 1919, p. 33. La concezione della musica quale arte non referenziale in grado – diversamente dalla scrittura, dalla pittura e dalla scultura – di riprodurre l'assoluto, secondo una lezione offerta da Schopenhauer e riproposta da Nietzsche, era molto diffusa ad inizio secolo, e soprattutto negli anni in cui Montale componeva *Corno inglese*. Si pensi, un esempio su tutti, ad un testo come *Eupalinos ou l'Architecte* di Valéry, che affianca l'architettura, arte a suo avviso sublime proprio perché non vincolata alle costrizioni rappresentative, proprio alla musica: questo testo di Valéry, com'è noto, eserciterà una notevole influenza su Montale, come ben messo in luce da T. de Rogatis in *Montale e il classicismo moderno*, IEPI, Pisa-Roma 2002, pp. 39-70.

«suonasse» – anche a fronte della constatazione che il «cuore» è solo uno «scordato strumento», v. 18 – testimonia la caparbia pretesa da parte del soggetto di un evento liberatore che redima l'io dalla contingenza, e apre ai futuri sviluppi narrativi; e di *Accordi*, nel '22, e di *Ossi di seppia*, nel '25 o '28. Proprio la collocazione in una o nell'altra delle due sillogi muta in parte il significato dei versi finali.

Accordi si apre con *Violini*, in cui l'«attesa di un prodigio» (v. 10) è menzionata esplicitamente, per proseguire con *Violoncelli*, che declina la precedente attesa in un invito alla fusione con il mondo circostante;⁵⁰ e dopo l'ammonizione all'io-tu femminile recalcitrante a fuoriuscire da sé («non uscirai tu, viaggiatrice spersa, | dai limiti del 'Brutto'...», vv. 7-8), la silloge conosce un ambiguo momento panico in *Flauti-Fagotti* («Esitai un istante: indi balzai | alla finestra e spalancai le imposte | sopra la vasca sottostante; e tosto | fu un tuffarsi di rane canterine, | uno sciacquare un buffo uno svolio | d'uccelli nottivaghi;», vv. 22-27). Solo dopo *Oboe*, che ha la funzione di asserire la concreta possibilità di una rivelazione e di un livello esistenziale diverso («I sensi sono intorpiditi, | il minuto si piace di sé | e nasce nei nostri occhi un po' stupiti | un sorriso senza un perché», vv. 6-9), in *Corno inglese* l'io lirico può tentare finalmente l'abbraccio panico con la natura. Sebbene fallisca, il rilancio dei versi finali è adeguatamente ripagato dalla conclusiva *Ottoni*: «Vedi letizia breve, molto attesa, | ch'entri nella mia vita, tutta cinta | di fiori, come sia per te la pésa | malinconia dei giorni andati vinta» (vv. 5-8). Il congiuntivo ottativo «suonasse» su cui era costruita la chiusa di *Corno inglese* nel '22 è pienamente ripagato, e va dunque interpretato come un atto di fondata fiducia nei confronti di un prodigio atteso e reclamato.⁵¹

Diverso è il caso di *Ossi di seppia*, nell'edizione Ribet del 1928. Già il testo de *I limoni*, nella quarta strofe, dopo aver derubricato il «miracolo» della terza (l'incontro con la «disturbata Divinità») a mera «illusione», era stato costretto a ripiegare ad un auspicio di prodigio in un futuro non meglio precisato. Lo smacco di *Corno inglese* quindi assume già i toni di risposta a quella fede espressa nel testo precedente: la sua chiusa sembra restituire al lettore solo una speranza che, se non è totalmente sfiduciata, è comunque certamente molto compromessa. Un tono che appare ancor più remissivo se letto con la lente dei componimenti successivi: è proprio il susseguente *Falsetto* infatti a sancire l'esistenza, cui appartiene senz'altro l'io di *Ossi di seppia*, di una «razza | di chi rimane a terra» (v. 51) e che

50 Cfr. i seguenti versi di *Violoncelli*: «La tua forma | più vera non capisce ormai nei limiti | della carne: t'è forza di confonderti | con altre vite e riplasmarti tutta | in un ritmo di gioia» (vv. 13-17).

51 Per una serrata argomentazione sulla collocazione di *Corno inglese* in *Accordi*, cfr. Luperini, *Commentando «Corno inglese»*, cit., pp. 155-158; utili indicazioni al riguardo, con attenzione anche alle divergenze rispetto agli *Ossi*, in Martini, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, cit., in particolare pp. 113-118.



non ha alcuna possibilità di abbandonarsi alle braccia del «divino amico» (v. 49) mare. Le *Poesie per Camillo Sbarbaro*, dopo l'apertura di *Quasi una fantasia*, che nell'edizione definitiva verrà posposta (secondo una logica che prevede sempre uno spazio per un orizzonte metafisico e superiore, e comunque irraggiungibile⁵²), concluderanno il percorso, negando all'intero mondo degli adulti l'accesso ad una sfera altra, precedentemente concessa alla mitica (giacché somigliante all'«arciera Diana», *Falsetto*, v. 12) Esterina. Solo i «fanciulli» infatti possono cibarsi di una «pastura | che per noi non più verdeggia» (*Caffè a Rapallo*, vv. 36-37), e suonare quell'«indicibile musica» (v. 14; più avanti definita «innocente», v. 17) capace di esprimere senza ulteriori mediazioni l'assoluto e lo stato di pura necessità: quella musica appunto che è stata tentata in *Corno inglese*, rimanendo però al livello di un insieme di suoni disarmonici e discordanti. E proprio questo fallimento, inscenato nel sesto momento di *Accordi* e riproposto in *Ossi di seppia*, rappresenta il consapevole superamento di Montale della cultura poetica su cui lui stesso si era formato: quella appunto del simbolismo.

«Ogni apparenza
dintorno vacilla
s'umilia
scompare». Lettura
di *Corno inglese*

52 Su questo punto rimando a quanto ho già scritto in M. Tortora, «Incontro» nel sistema narrativo di «*Ossi di seppia*», in Id., *Letteratura e politiche culturali*, Morlacchi, Perugia 2012, pp. 63-82.