

GIANFRANCA LAVEZZI

UNA FARFALLA TRA LE NOTE.
ECHI DAL MELODRAMMA NELLA *FARFALLA DI DINARD*
DI EUGENIO MONTALE

Monterosso, 26 luglio 1920: «[un'amica,] che suona magnificamente, ci ha letto quasi tutto il *Mefistofele*: Eugenio ha cantato (in pubblico, per la prima volta) riscuotendo applausi. Eran sopraggiunti poi tutti i Degli Uberti»¹. Così Marianna Montale comunica all'amica Ida Zambaldi il debutto nel canto del fratello, idealmente protetto dalla vicinanza di Annetta-Arletta, la prima musa femminile della sua poesia.

A rendere pubblica questa passione "segreta" di Montale sarà la penna inconfondibile di Carlo Emilio Gadda, nel 1943:

Alvaro e Vargas (*Forza del Destino*) si abbandonano ai trasporti del duetto, superano virtuosamente ogni barriera del trillo, raggiungendo all'unisono il *lu* naturale. Saio e cordiglio addobbano la figura del novizio: un accappatoio da spiaggia modello 1910, coi due fiocchi in cintola, col cappuccio a triangolo. Nella dolce notte, al terzo piano d'una villa sul mare. Montale, in accappatoio, e un suo fratello: magari in accappatoio anche lui. Inaudita la risonanza dell'anticamera. L'architetto, imbrogliandosi nel conto degli scalini, ha regalato a questa nidiata di melòmani la formidabile acustica del terzo piano. Un altro fratello, battuta per battuta, ha in testa tutto il repertorio operistico, dirige e interpreta con più stile d'un direttore da bacchetta. Imbastiscono *Traviata* e *Barbieri*: avvolti in uno sciale, in un lenzuolo, in una coperta da tavolo.

A piazza di Brignole Montale studia il canto, con Ernesto Sivori reduce da trionfi iperborei specialista in *Simon Boccanegra*. Il *Bòris* è il suo sogno: sembra fatto apposta per lui, Montale, che è bassocantante. Ma il maestro lo lega al di qua della cancellata, alle dolcezze del bel canto, *Favorita* e *Lucia*. È il Montale di Genova, tra vocalizzi e solfeggio, con un sogno nell'ùgola piena di virtù: le folate di libeccio investono il portico di Sottoripa, il Palazzetto nero e le arcate lissandriniane del Banco: lo vedremo, con uno spartito sotto il braccio, «andarsene zitto», sfiorare con un saluto «o' scagno» paterno, dileguare nell'ombra di un carrùgio².

¹ *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, a c. di Z. ZUFFETTI, Milano, Ancora, 2006, p. 505.

² C.E. GADDA, *Montale o l'uomo-musico*, in «Tempo», n. 196, 25 febbraio-4 marzo 1943, ora in Id., *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a c. di D. ISELLA, Milano, Adelphi, 1982, pp. 161-162; il passo è riportato anche da G. NASCIBENI, *Montale. Biografia di un poeta*, Milano, Longanesi, 1986, p. 33.

Lo stesso Montale sarebbe uscito allo scoperto solo tre anni dopo, nel gennaio del '46, nella celebre *Intervista immaginaria*:

Studiavo allora per debuttare nella parte di Valentino, nel *Faust* di Gounod; passai poi tutta la parte di Alfonso XII nella *Favorita* e quella di Lord Aston nella *Lucia*. L'esperienza, più che l'intuizione, della fondamentale unità delle varie arti dev'essere entrata in me anche da quella porta. I pronostici erano ottimi, ma quando morì il mio maestro, Ernesto Sivori, uno dei primi e più acclamati *Boccanegra*, mutai rotta, anche perché l'insonnia non mi dava tregua. L'esperienza mi fu utile: esiste un problema d'impostazione anche fuori del canto, in ogni opera umana. E credo di essere rimasto uno dei rari uomini d'oggi che comprenda il nostro melodramma. A quello verdiano dobbiamo la sorprendente ricomparsa, in pieno Ottocento, di alcune vampe del fuoco di Dante e di Shakespeare. Non importa se confuso più spesso col fuoco vittorughiano³.

A tre mesi di distanza, il 17 aprile, esce su «Il Nuovo Corriere della Sera» *In chiave di «fa»*, in cui Montale riepiloga, nella dimensione del racconto, la sua storia di cantante mancato, incorniciata da due ritratti memorabili del maestro Sivori, in vita e in morte⁴:

Piccolo, rattrappito sui tasti, venerabile e insieme ridicolo, modulava le note con una boccuccia a uovo di piccione che s'apriva a stento tra le gronde dei grandi baffi canuti e le falde tremolanti della nivea barba mosaica. Gorgheggiava come un usignuolo centenario e gli occhietti gli brillavano dietro le lenti spesse⁵. [...] il vecchio maestro era morto improvvisamente. Lo vidi steso sul suo lettino di scapolo, vestito di nero e incorniciato dalla grande zazzera d'argento. Era diventato piccolissimo. Nella sua camera teneva diplomi, medaglie dello Zar, corone di fiori finti e ritagli di giornali inquadrate. I prediletti allievi si davano il turno attorno alla salma con piccoli squittii in "maschera" (*mi mi mi*), come topi, per tener su la voce.

È una matita quasi caricaturale quella che insiste sul "piccolo", sia attraverso i diminutivi (*boccuccia, occhietti, lettino*) sia attraverso la ripetizione dell'aggettivo: la prima volta ribadito a livello fonico (*Piccolo, rattrappito*), la seconda con il superlativo (*piccolissimo*); sono *piccoli* anche gli *squittii* degli allievi. Il maestro è *vecchio*, i baffi sono *canuti*, la barba è *nivea*, i capelli (anzi: la *zazzera*) *d'argento: venerabile* dunque ma – aggiunge Montale – anche *ridicolo*, paragonabile a un usignuolo, tradizionalmente associato al canto, ma un usignuolo che oltre ad essere centenario (con divertita iperbole), è costretto a coabitare con un meno nobile piccione (anzi: uovo di piccione)⁶.

³ L'intervista apparve sul primo numero della rivista milanese «La Rassegna d'Italia», nel gennaio 1946; la si cita da E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 562. Alfonso XII è *lapsus* montaliano per Alfonso XI.

⁴ Il racconto entrerà a far parte della *Farfalla di Dinard* fin dalla prima edizione, del 1960. Lo si veda ora in E. MONTALE, *Prose e racconti*, a c. e con introduzione di M. FORTI, Note ai testi e varianti a c. di L. PREVITERA, Milano, Mondadori, 1995, pp. 52-55.

⁵ Una fotografia di Ernesto Sivori, con folti baffi ma senza barba né occhiali è riprodotta in *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, a c. di F. CONTORBIA, introduzione di G. CONTINI, Milano, Mondadori-Librex, 1996, p. 34; a p. 35, fotografia della casa del maestro, in Piazza Paolo da Novi 1.

⁶ G. TAFFON (*L'atelier di Montale*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990, pp. 61-62) sottolinea il rapporto stretto tra l'artificialità dei personaggi disegnati dal Montale della *Farfalla* e la provenienza dei loro tratti

I «piccoli squittii in maschera (*mi mi mi*)» sono un esempio tra i molti della ricchezza della terminologia musicale e lirica peculiare della *Farfalla*⁷ e, in quanto si avvicerano con insistente regolarità, potrebbero configurarsi anche come una allusione a una simile (non uguale) situazione scenica: l'affollarsi dei parenti prima intorno al morto Buoso Donati e poi intorno all'astuto Gianni Schicchi⁸, nell'omonimo atto unico pucciniano. All'inizio il «sordo brontolio» della preghiera «è interrotto da singhiozzi, evidentemente fabbricati tirando su il fiato a strozzo» (didascalia iniziale); poi, quando Gianni Schicchi espone il suo piano, *Tutti* esclamano:

(*come strozzati dalla commozione, non trovando le parole*)

Schicchi!!!

Schicchi!!!

(*Gli baciano le mani.*)

Schicchi!!!

Schicchi!!!

Schicchi!!!

(*Gli baciano le vesti.*)

Schicchi!!!

Schicchi!!!

Schicchi!!!

Schicchi!!!

Mentre gli altri allievi squittiscono *come topi*, l'allievo Montale è un metaforico *gramo topo di biblioteca*: gioco di parole e gusto del quadretto animato? Probabilmente sì, ma non solo questo. Forse è in campo qui l'opposizione tra libro e voce, tra cultura e poesia da una parte e canto dall'altra, tra la vita grama ma appartata e dignitosa dell'intellettuale-poeta e la vita dell'artista lirico, che – dirà Montale in un'intervista del 1966 – è «piena di problemi, di sacrifici» e «impone due qualità diverse e inconciliabili: il genio e l'imbecillità, diciamo così. Io non so se avessi genio, certa-

fisiognomici dal mondo del teatro d'opera, dove il travestimento e il trucco sono ai loro massimi gradi; da qui anche il vasto «campionario di parrucche, baffi, barbe, colori, materiali che potrebbero essere tipici della sartoria di un teatro».

⁷ Per un puntuale spoglio si rimanda allo studio di TAFFON, il quale ha ben rilevato la capacità montaliana «di manipolare i segni verbali ben oltre l'esattezza tecnica della lingua settoriale o del gergo, di creare stilemi che [...] si basano soprattutto sui procedimenti metaforici ed analogici» (ivi, pp. 67-70). La particolare «sensibilità ai rumori, alle voci, alle loro tonalità e colorazioni», con relativa esemplificazione, era stata già messa in rilievo da C. SEGRE nell'*Invito alla Farfalla* di Dinard, in ID., *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 136.

⁸ Di «una burla degna di Gianni Schicchi» realmente accaduta Montale parla in *La beffa*, breve prosa della serie «La storia vera», in «Corriere d'informazione», 23-24 luglio 1952 (ora in E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 966-967). La serie recava la firma *Alastor*, pseudonimo shelleyano adottato fin dal 1928: cfr. A. NOZZOLI, *Due almanacchi per Montale critico*, in «Sigma», XX, n. 3 (numero monografico dal titolo *Montale e gli altri*), gennaio-giugno 1995, pp. 53-83.

mente no, ma non ero completamente provvisto neanche di imbecillità»⁹. Ancora più esplicito il poeta sarà con Giuliano Dego:

Un grande cantante d'opera è un misto di genio e di stupidaggine. Io un certo talentaccio l'avevo, ma non avevo il quoziente di stupidaggine del cantante. Di questo ho parlato anche con famosi cantanti, con Titta Ruffo, ed altri. A modo loro non erano stupidi, professionalmente avevano del talento, di alcuni non si poteva dire che fossero stupidi. Però c'era un forte quoziente di stupidaggine. Il pensare soltanto a quello, non interessarsi d'altro, poi la vanità, ridicola, si capisce, come in un torneo. E poi così ignoranti. Non è un mestiere che si possa fare. Una persona, non dico intelligente, ma sufficientemente intelligente, non ce la fa a fare quel mestiere lì. [...] Tra quelli che avrebbero delle rare qualità per riuscire, ce n'è uno su dieci, o anche meno, che fa quella carriera. Poi dipende da impersari, da direttori di teatro, incompetenti, tra l'altro, almeno in Italia [...] la morte del mio maestro semplificò il problema. Senza gli incoraggiamenti del maestro non ebbi più alcuna voglia di rimettermi in una situazione di questo genere, trovandomene un altro. Poi avevo cominciato a scrivere, forse mi interessava di più scrivere. Ma per qualche tempo ho avuto un certo senso di fallimento, di frustrazione, insomma. Quando andavo al teatro mi dicevo: «Io potrei essere quello lì, e non lo sono diventato»¹⁰.

Ancora una riflessione sulle qualità peculiari dei cantanti lirici, in un'intervista del 1968: «nel grande melodramma [...] si richiede un certo atletismo fisico e vocale, e una durezza, direi quasi una faccia tosta, un coraggio, una forza biologica, tali da superare tutti gli ostacoli»¹¹. E già nel 1951 aveva scritto:

Il cantante dovrebbe essere un plebeo per resistere al mestiere e un grande signore per cantare sul serio. Non essendo possibile la coincidenza di tale qualità, il cantante è già finito prima di cominciare.

Il cantante prende la vita sul serio e vive tra i buffoni. Egli crede però di esser lui il buffone, tra persone serie; e questo è il lato più straordinario della sua carriera¹².

⁹ Cfr. *Cinquant'anni di poesia*, intervista televisiva di L. PICCIONI, in «L'Approdo letterario», XII, n. 35, n.s., 1966; ora in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a c. di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, p. 1657. Qui Montale confessa anche di aver cantato l'aria «La calunnia...» dal *Barbiere di Siviglia* sul palcoscenico del Teatro di Feltre (in quel momento vuoto), visitato in compagnia dell'amico Silvio Guarnieri; possiamo ascoltare Montale mentre accenna quest'aria in un passaggio dell'intervista riprodotta in *Montale racconta Montale*, videocassetta a c. di G. SICA e con regia di G. BARCELLONI, Torino, Einaudi, 2000; per gli amici del poeta non era insolito sentirlo intonare un'aria nelle conversazioni private, fino agli anni più tardi, come testimonia Lalla Romano (riferendosi ai giorni successivi alla «prima» alla Scala del *Don Carlos* del 7 dicembre 1977): «rivedo e risento, in casa sua, Montale che rifà il basso profondo, sepolcrale, del Grande Inquisitore: "Son io davanti al Re?"» (cfr. L. ROMANO, *Una prima alla Scala con Montale*, in *Montale, la musica e i musicisti*, a c. di R. IOVINO e S. VERDINO, Genova, Sagep, 1996, p. 18). Il 9 agosto 1923, in vacanza a Voltaggio, così Montale scriveva a Francesco Messina: «ho lanciato, chiuso nella mia stanza, diversi *sol*. La curiosità di identificare l'ignoto baritono è somma. Non mi lascerò scoprire» (E. MONTALE, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina*, a c. di L. BARILE, Milano, Scheiwiller, 1995, p. 174).

¹⁰ Cfr. G. DEGO, *Il bulldog di legno*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 28-29. L'intervista era già uscita, in una versione ridotta, sul «London Magazine» del giugno-luglio 1973.

¹¹ E. MONTALE, *A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo*, intervista di A. MILLO, in «La Repubblica», 23 giugno 1990 [ma risalente al 1968], ora in MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1685.

¹² ID., *Il cantante*, in «Corriere d'Informazione», 28-29 giugno 1951, poi in ID., *La poesia non esiste*, Milano, Scheiwiller, 1971 e 1973; ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 551.

Non sappiamo quindi quanto forte fosse la sua convinzione nel rispondere «Cantante» alla domanda «Se non fosse divenuto poeta che cosa avrebbe desiderato essere?» fattagli da Enrico Roda nel 1955¹³. Allo stesso anno risale la recensione alle *Voci parallele* di Giacomo Lauri Volpi, profili di cantanti d'opera che «sono morti o moriranno perfettamente dimenticati dal pubblico e dai giornali» e quindi «in parte, pietre tombali, lapidi, epigrafi che meritavano di essere scritte»¹⁴. Montale definisce Lauri Volpi, uno dei pochissimi cantanti d'opera provvisti di laurea, «uomo di una cultura fortunatamente retorica, rimasta a metà strada», e spiega perché usa questo avverbio:

se Lauri Volpi fosse diventato un vero intellettuale, egli si sarebbe probabilmente distrutto come cantante e avrebbe perduto per sempre quel tale *côté bête* che non può mancare in chi affronta il pubblico e il teatro in parti di difficilissima esecuzione, a interpretare le quali occorre talento e irresponsabilità, estro e pedanteria, studio e allegra mancanza di scrupoli¹⁵.

Ha probabilmente ragione Gianandrea Gavazzeni quando scrive, ricordando che la sua lunga amicizia con Montale è stata disseminata di discorsi musicali monotematicamente incentrati sulla vocalità:

sono sempre stato scettico su quello che lui diceva: l'essere stato indeciso tra la scelta di una carriera teatrale e il dedicarsi interamente, integralmente con tutta la sua organizzazione mentale e la sua intelligenza e il suo intuito inventivo, alla poesia. Sono stato convinto sempre che in lui questa cosa del canto fosse un gioco, ci si divertiva e si divertiva anche a ingannare qualcuno perché non dimentichiamo che Montale era di una abilità personale veramente sottilissima¹⁶.

In quasi tutte le interviste successive alla prima, *immaginaria*, Montale non tralascia almeno un accenno al proprio mestiere mancato. A Giansiro Ferrata, nel 1961, aggiunge qualche particolare:

Il mio maestro voleva farmi debuttare nella parte di Valentino nel *Faust*, ma segretamente io avrei voluto invece impugnare la chitarra o il mandolino di Mefistofele e cantare la serenata di Faust: col triplice cachinno, naturalmente. Ma la morte del mio maestro risolse questi problemi¹⁷.

¹³ Cfr. ID., *Quarantuno domande a Eugenio Montale*, intervista di E. RODA, in «Tempo», XVIII, n. 46, 17 novembre 1955, ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1598.

¹⁴ Cfr. ID., *Ogni grande cantante inventa la sua voce* (recensione a G. LAURI VOLPI, *Voci parallele*, Milano, Garzanti, 1955), in «Il Nuovo Corriere della Sera», 20 settembre 1955, ora in MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 968-972. «Uscito da una famiglia di modesti artigiani, fabbro egli stesso nella prima gioventù» era invece Titta Ruffo, al quale Montale dedica un ampio «medaglione» sul «Corriere d'Informazione», 5-6 luglio 1958, poi in *Prime alla Scala* (ora in MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 422-426), ricordandone tra l'altro un virtuosismo che a lui – basso diventato baritono per volontà del maestro Sivori – doveva sembrare particolarmente interessante: in un *Nabucco* registrato nel 1914, Titta cantava da solo tre parti, delle quali una di baritono e due di basso.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ G. GAVAZZENI, *Il mio Montale*, in *Montale, la musica e i musicisti*, cit., pp. 20-21.

¹⁷ ID., *Biografie al microfono*. Intervista radiofonica di G. FERRATA, RAI, Milano, 31 ottobre-7 novembre 1961, ora in MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1619.

Proprio *col triplice cachinno* il poeta Montale intonerà «tu che fai l'addormentata» in *L'Arno a Rovezzano*, concedendosi tanti anni dopo (la poesia è del 1969) quanto gli era stato proibito dal maestro, la morte del quale aveva dunque “risolto” sia il problema della individuazione del ruolo e del repertorio sia quello, ben più importante, della scelta definitiva della carriera di cantante:

ho studiato tre anni, a Genova, con la precisa intenzione 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 il giorno dell'esordio¹⁸.

Non aveva insomma la forza nervosa e fisica per assecondare il suo *axillo* (un insieme di talento e passione, che Ernesto Sivori aveva scoperto in lui, e in nessun altro suo allievo). E tanto significativa si rivelò la morte del maestro, avvenuta nel luglio 1923, che nel racconto della *Farfalla* è – come noto – anticipata di ben sei anni¹⁹.

Nella già citata intervista di Piccioni, nel '66, Montale “riduce” la durata degli studi musicali da tre anni a diciotto mesi, in gran parte posteriori alla guerra del '15-'18, e con intervalli, perché il maestro Sivori gli imponeva dei riposi («durante questi riposi mi sgolavo tutto il giorno, poi quando tornavo da lui, mi diceva: “Ah, vedi che il riposo ti ha molto migliorato...”»²⁰). Qualunque ne sia stata l'effettiva durata, lo studio del canto occupò una posizione importante nella formazione del giovane Eugenio, innestandosi su una precoce e non comune cultura musicale, condivisa dai fratelli e fortemente voluta dai genitori, in particolare dal padre.

La precocità dell'interesse e della conoscenza del melodramma da parte di Montale è suffragata da una famosa pagina di *Auto da fè*:

La prima opera in musica da me ascoltata fu la *Sonnambula*, in un teatro in cui tra un atto e l'altro si bevevano gazzose col pallino. Non saprei in quale anno, certo nel primo lustro del nostro secolo²¹.

Non è facile indicare l'anno esatto della rappresentazione di questa *Sonnambula*: 1906 o 1908 (al teatro Politeama Sampierdarenese) o 1910 (Politeama Genovese), come indica Tanasini, il quale, fra le tre date, preferisce il 1910 perché il Politeama Genovese dista circa mezz'ora a piedi da casa Montale, in corso Dogali (più lontano è invece il Sampierdarenese), e questo si concilierebbe con la repentina uscita dal teatro imposta dal padre alle 17.30 per non ritardare l'ora della cena («a quel tempo si

¹⁸ ID., *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, intervista di B. ROSSI, in «Settimo Giorno», XV, n. 23, 5 giugno 1962, ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1626.

¹⁹ «Finito il funerale ripartii per la campagna e poco dopo m'ingioiò la caserma della Pilotta, a Parma» (ID., *In chiave di fè*», cit., ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 55). La partenza per Parma avvenne tra la fine di ottobre e i primi di novembre del 1917. Per l'*axillo*, cfr. *ivi*, p. 54.

²⁰ ID., *Cinquant'anni di poesia*, Intervista televisiva di L. PICCIONI, cit., p. 1657.

²¹ ID., *Variazioni II*, anticipate in «Il Nuovo Corriere della Sera», 31 dicembre 1959; ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 164.

cenava verso le sei»). Ma non dobbiamo dimenticare che Montale recupera nella memoria un episodio avvenuto ben cinquant'anni prima, e quindi il ricordo dell'ora potrebbe non essere preciso²².

La questione non è irrilevante, perché se la rappresentazione della *Sonnambula* fosse davvero datata 1910, non sarebbe la *prima* opera in musica ascoltata dal piccolo Eugenio, che verrebbe invece a coincidere con un'*Aida* dell'ottobre 1909, ricordata dalla sorella Marianna in una lettera all'amica Ida Zambaldi:

Ieri sera Papà mi condusse con Eugenio a sentir l'*Aida*. [...] Che opere hai sentito tu? Io la *Bohème*, la *Siberia*, la *Cavalleria rusticana*, il *Trovatore*, il *Barbiere di Siviglia*, la *Lucia di Lammermoor*, l'*Andrea Cbénier*, l'*Hänsel und Gretel*, l'*Amico Fritz*, e qualcun'altra mi pare, ma non son sicura [4 ottobre 1909]²³.

Sembra addirittura precedente un'altra *Aida*, ascoltata in teatro a La Spezia:

Vi andai con i miei fratelli per ascoltare (in *matinée*) l'*Aida*, opera nuova per me. Seppi poi che il panciuto Radamès era stato arrestato per non so quale illecito²⁴.

Probabilmente non si tratta della stessa rappresentazione, perché Marianna specifica «ieri sera», e quella di La Spezia (all'altezza della quale l'opera è *nuova* per il piccolo Eugenio) è invece in *matinée*.

Di queste *Aide* viste da ragazzo Montale serberà ricordo anche quando dovrà recensire allestimenti ben più prestigiosi dell'opera, alla Scala:

i suoi [di *Aida*] trionfi non si celebrarono solo nei grandi teatri [...] ma anche in piazze, arene e giardini pubblici. Si ebbero due possibili *Aide*: quella al chiuso e quella all'aperto. Le prime sottolineavano i valori musicali, le seconde anticipavano, magari con economia di mezzi, effetti da cinema-scopo, scaglionando le «masse» in lunghe prospettive di archi e di colonne e sacrificando la musica agli effetti visivi. In tutti i casi si puntò sempre sulla grandiosità, anche quando i sacerdoti portavano barbe di cartapesta e indossavano accappatoi da spiaggia²⁵.

Aida è intrinsecamente spettacolare anche nei teatri di provincia, con pochi sacerdoti in accappatoio, poche ballerine, pochi trofei, un semplice buco Api portato su un carretto, nessun cavallo, totale carestia di suffimigi e di incensi²⁶.

²² Cfr. G. TANASINI, *Ambiente e vita musicale negli anni della formazione*, in *Montale, la musica e i musicisti*, cit., p. 31, nota 4.

²³ *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, cit., p. 62. La lettera è una preziosa testimonianza dell'assidua educazione melodrammatica dei ragazzi Montale.

²⁴ ID., *La Riviera di Ciceri (e la mia)*, presentazione a E. CICERI, *Paesaggi della Riviera di levante*, Verona, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, 1970; poi in MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1458.

²⁵ La recensione (*Più bella che mai ieri sera la Scala*) apparsa in «Corriere d'Informazione», 8-9 dicembre 1956, venne poi raccolta in *Prime alla Scala*; ora in MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 596.

²⁶ ID., *Una «Aida» fin-di-secolo*, in «Corriere d'Informazione», 23-24 aprile 1963 (mai raccolta in volume).

Gli *accappatoi* saranno ricordati anche in una prosa della *Farfalla, Il successo*:

Rinunziare a vedere a sipario chiuso Radamès e Ramfis dopo il sincrono muggio «immenso Ftà», non volere scrutar d'avvicino i loro accappatoi, i loro turbanti è perdere metà del piacere che può dare l'*Aida*²⁷.

E in un articolo di molti anni dopo, Montale riconosce in se stesso la presenza di

una sorta di *pietas* per ciò che il teatro in musica rappresenta qualora la «macchina opera» sia vista dalle *coulisées* del palcoscenico. Allora le mie impressioni si capovolgono e in me, al rozzo critico ch'io sono, si sostituisce un partecipe integrale, un complice: a tal segno che solo le cattive esecuzioni mi rendono del tutto comprensibile l'opera ascoltata²⁸.

Ma torniamo alle lettere di Marianna, nelle quali troviamo altri interessanti accenni alla passione del ragazzo Eugenio per il canto:

[Eugenio] è un po' indeciso; credeva di andar soldato e invece non va; così non sa che cosa fare. Impiegarsi non vuole, dice che non si sente proprio di far quella vita metodica, che non è nato ragioniere. Studiare ancora? L'unica via aperta è la Scuola Superiore di Commercio, ma lui non è proprio nato commerciante e poi ha bisogno di riposare un poco. Potrebbe studiare privatamente quello che gli piace; glielo dico sempre io. Continuare l'inglese e qualche cos'altro; poi gli dico di studiare il solfeggio (ha una voce bellissima di baritono e potente).

«Sì»²⁹ mi diceva oggi «inglese, solfeggio; ma poi direbbero che sono ozioso. E io in ozio non ci sto mai. [...] Bisognerebbe che io fossi nato più zuccone o più intelligente [...]. Più zuccone potrei abituarvi a quello che fanno tutti gli altri; più intelligente potrei fare qualcosa di meglio, di speciale. Così non so che cosa fare» [9 novembre 1915]²⁹.

Ma è proprio intelligente, sai? Ci capisce un po' di tutto, anche di musica (peccato che non abbia studiato musica!). Ha un orecchio musicale e un gusto non comune. E si disprezza tanto! Ha una bella voce, e quanti altri crederebbero di poter diventare artisti celebri al suo posto! Lui non vuole neppure prender lezioni di canto, perché «tanto è inutile!» [29 aprile 1916]³⁰.

[il fratello Alberto] ha spedito a Eugenio (che canta così volentieri e bene) un grammofono coi migliori pezzi d'opera. Eugenio è felice [13 gennaio 1917].

²⁷ ID., *Il successo*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», 17 maggio 1950, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 56.

²⁸ ID., *I casi della musica* (recensione all'omonimo libro di Fedele d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1962), in «Il Nuovo Corriere della Sera», 20 settembre 1963, ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1213-1218; la citazione è a p. 1217.

²⁹ *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, cit., pp. 257-258. Seguono citazioni dalle pp. 295, 344, 362, 491, 526, 527.

³⁰ Segue il racconto del noto episodio della recensione al *Mameli* di Leoncavallo scritta da Montale e firmata con il nome di Vittorio Guerriero: la si veda in *Prime alla Scala* (ora in MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 893-897, e la relativa nota a p. 1846); su di essa cfr. L. BARILE, nelle *Note* a E. MONTALE, *Quaderno genovese*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 111-112; S. VERDINO, *Storia delle riviste genovesi*, Genova, La Quercia, 1993, pp. 54-55; A. ZOLLINO, *I paradisi ambigui. Saggio su Montale e la musica*, in *Verdi e Montale. Musica e parole*, a c. di A. BEVERINI, La Spezia, Centro Studi Liguri sulla Poesia, 2001, pp. 16-18.

[Alberto] aveva mandato a casa quattro dischi nuovi pel pathèfono che ha regalato a Eugenio [18 aprile 1917].

C'è qui vicino a me Eugenio che legge e ogni tanto si sfoga con qualche cantatina [21 novembre 1919].

Sai che Eugenio fa davvero molti progressi nel canto? Presentemente è il suo solo interesse ed è una fortuna che lo abbia, ma è troppo poco per una natura come la sua che ha altre possibilità ed esigenze [31 ottobre 1921].

Eugenio è sempre allo stesso punto, l'unico interesse della sua vita presente è il canto. Sembra che riesca davvero benino, ma che Eugenio, con tutte le sue possibilità, finisca col fare il cantante, non mi sorride. Studia un po' di latino con me [23 novembre 1921].

Anche dal *Quaderno genovese* del 1917 si evince l'assidua presenza di Montale a concerti, operette, opere: ad esempio, il 18 febbraio assiste al Teatro Margherita a *Donna Juanita* di Franz von Suppé («Buona musica. Esecuzione...!»)³¹, l'operetta che sarà eponima di una prosa della *Farfalla*, a sua volta legata a una delle due prose della *Bujera*, *Dov'era il tennis...*; il 25 maggio registra l'ascolto del *Mefistofele* con Gaudio Mansueto³² specificando che è la quarta volta in vita sua che assiste a quest'opera e commentando «La bella opera!»³³.

Se *In chiave di «fa»*, l'unica prosa legata al tema del canto accolta nella *princeps* della *Farfalla*, è anticipata – abbiamo detto – su «Il Nuovo Corriere della Sera» del 17 aprile 1946, nel novembre dello stesso anno Montale pubblica sulla «Rassegna d'Italia» quel *Paradosso della cattiva musica* che aprirà, nel 1981, la silloge di *Prime alla Scala* e che ci fa assistere al primo incontro di Eugenio con la “cattiva musica”:

Il primo teatro in cui io abbia ascoltato a lungo e col dovuto profitto una sufficiente quantità di cattiva musica non era un teatro ma un capannone stile *liberty* provveduto di un piccolo palcoscenico: il caffè ristorante del Lido d'Albaro, ai tempi della mia prima gioventù. Al tavolino, succhiando la cannuccia di una bibita, mentre lo sguardo correva sulle onde giallognole oltre le vetrate e seguiva il fumo dei piroscafi al largo, si potevano tener d'occhio, s'intende con un occhio solo, gli allegri sberleffi della *Mascotte* o della *Figlia di Madama Angot*, abbandonarsi alla disperazione di Loris Ipanof o alle prestigiose contraffazioni musicali di Leopoldo Fregoli³⁴.

³¹ Cfr. E. MONTALE, *Quaderno genovese*, ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1290.

³² Il tenore piemontese Gaudio Mansueto (1873-1941) debuttò al Politeama Genovese nel 1893, intraprendendo una brillante carriera che lo avrebbe portato in molti importanti teatri, in Italia e all'estero, soprattutto in Sud America. A Genova tornò molte volte, spesso come interprete del *Mefistofele* (1910, 1912, 1917). Cfr. G. TANASINI, *Ambiente e vita musicale negli anni della formazione*, in *Montale, la musica e i musicisti*, cit., p. 33, nota 25. E si veda più avanti, a proposito della prosa *La piuma di struzzo*, di cui è protagonista.

³³ Cfr. ID., *Quaderno genovese*, ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1325.

³⁴ Ivi, pp. 383-389. Nel brano qui riportato (p. 383) Montale cita due operette di grande successo (*La mascotte* di E. Audran, 1880, e *La fille de Madame Angot* di A.-C. Lecocq, 1872), un personaggio della *Fedora* di Giordano (Loris Ipanof) e un attore di varietà celebre come trasformista (Leopoldo Fregoli, 1867-1936). Sul tema dell'amore di Montale per la “cattiva musica” cfr. L.M. MARCHETTI, *Scrittori fra “cattiva musica” e buona letteratura: Montale, Proust e altri*, in «Sigma», XIX, n. 2, 1994, pp. 169-180.

La “cattiva musica” comprende melodramma, operetta, musical e tutti quei «generi ‘misti’ dove la parola, ancorché dimessa e funzionale, trova sempre una ragion d’essere insieme con le note»³⁵. Al mondo dell’operetta, «sorella minore» dell’opera in musica, amata con appassionata competenza e destinataria di un singolare omaggio poetico (*Keepsake*, nelle *Occasioni*), Montale riserverà un lungo articolo pubblicato su «Il Nuovo Corriere della Sera» del 5 aprile 1949 e raccolto in volume solo postumamente:

L’operetta era prima di tutto «spettacolo» in un’epoca che non conosceva il cinematografo [...]. Inoltre essa manteneva, volgarizzava e metteva alla portata di tutti il tipo della primadonna, innanzi che questa si trasformasse in star. La primadonna operettistica, distinta in due classi, il soprano e la travolgente *soubrette*, ereditò la tradizione di fatalità delle grandi ballerine del primo Ottocento, tradizione che non poteva esser raccolta dalle cantanti d’opera, più rare, più lontane, meno accessibili e spesso destituite di qualsiasi attrattiva fisica. Si aggiunga poi che l’operetta rendeva spicciola, ma non sempre volgare, la corrente della musica operistica; era il genere più adatto per chi poteva giungere fin lì ma non intendeva fare un passo più del necessario. [...] Il mondo degli appassionati dell’operetta e del *café-chantant* era formato da gente che viveva, o sognava di vivere, nei castelli forniti di ponti levatoi dell’architetto Coppedè e dei suoi simili: non tenerne conto nello studiare certi caratteri dell’arte d’allora (D’Annunzio compreso) è stato un errore inescusabile³⁶.

Non sarà un caso che proprio in «un villino merlato e turrato al quale si accedeva da un ponte levatoio» abitasse una allieva del maestro Sivori, descritta con tratti quasi caricaturali: «aveva la vita slanciata, le gambe corte e una pagoda di riccioli posticcii sulla testa»³⁷.

Taglio decisamente narrativo hanno tre altri pezzi di tema musicale apparsi in quegli anni – tra il ’48 e il ’50 – su «Il Nuovo Corriere della Sera»: *La piuma di struzzo*, «*Il lacerato spirito...*», *Il successo*³⁸, che, nella seconda edizione della *Farfalla di Dinard* (1960)³⁹, andranno ad aggiungersi a *In chiave di «fa»* a formare un compatto nucleo legato al tema del canto in calce alla prima sezione, la quale, come sappiamo, assume nel suo complesso una struttura unitaria vicina al romanzo⁴⁰. L’ordine in cui i quat-

³⁵ L.M. MARCHETTI, «Prima le parole, dopo la musica»: Montale ed Euterpe, in «Lettere italiane», LI, n. 4, 1999, p. 652.

³⁶ E. MONTALE, *Il tempo delle «soubrettes»*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», 5 aprile 1949, ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1484-1489.

³⁷ Cfr. ID., *In chiave di «fa»*, cit., ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 53.

³⁸ Rispettivamente pubblicati il 21 febbraio 1948, 14 novembre 1948, 17 maggio 1950 (ora in ID., *Prose e racconti*, cit., pp. 64-69, 60-63, 56-59).

³⁹ Per la storia testuale della raccolta cfr. gli apparati di ID., *Prose e racconti*, cit.

⁴⁰ Già M. FORTI sottolineava la vicinanza a una unità romanzesca della prima parte del libro, «soprattutto per la sua concentrazione, sia dal punto di vista geografico che temporale, nell’originaria stagione ligure di Montale fra la natia Genova e la familiare Monterosso, recuperata sul pretesto delle diverse occasioni via via offerte alla memoria creatrice» (*Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e di invenzione*, Milano, Mursia, 1983, p. 311). Sulla prima parte della *Farfalla* si veda ora P. SENNA, *Un mazzo di rose gialle nel pozzo delle memorie. Lettura della prima parte della «Farfalla di Dinard»*, in «Rivista di letteratura italiana», XXI, n. 3, 2003, pp. 65-88.

tro racconti figurano nel libro non segue quello cronologico di composizione, ed è il seguente: *In chiave di «fa»*, *Il successo*, *«Il lacerato spirito...»*, *La piuma di struzzo*. In tutti, sull'evocazione prevalgono «il gusto dell'ironia, del grottesco, quasi il senso di un teatrino da camera, in immagini di un mondo che, fatto riemergere come nel rovescio di un binocolo, pare più mosso e fantasioso che non quello fatto perenne e come assoluto dei primissimi racconti [della sezione iniziale]»⁴¹.

Il successo ricorda il pavido e buffo esordio di Montale come *claqueur*: arruolato dal capo-*claque* della città, il barbiere Giulio Pecchioli, per sostenere il concerto del bizzarro musicista José Rebilló, il giovane finisce con l'unirsi alle urla dei detrattori del povero musicista, di cui viene perfino storpiato il nome («Morte a Berillo!»). Il nome vero è poi Berisso⁴², che ricorre anche in un articolo del 1951, *Trionfo musicale della lettera K*:

Finora la musica dei dilettanti, da Boito a Canonica fino a quel Berisso che componeva con le forbici incidendo e tagliando i rulli di cartone della sua pianola (e ignorava la musica) è stata un fallimento⁴³.

Rebilló-Berisso viveva (anche lui!) «in una torre neo-gotica alla quale si accedeva da un inutile ponte levatoio»⁴⁴, dove passava la giornata «bucando cartoni e spruzzando macchioline su vaste tele»; divertente e divertita la sua descrizione fisica: «grande, grosso, calvo, baffuto e ignorante, era probabilmente l'uomo più ispirato che mai sia venuto al mondo». *Uomo piccolo e glabro* è invece, contrastivamente, il suo miglior amico, l'impiegato Armando Riccò, che «portava il monocolo col nastro e scriveva migliaia di sonetti parnassiani» con almeno due dieresi per ogni verso, rimasti rigorosamente inediti. Insieme esercitano la loro arte:

Verso la mezzanotte, [...] Rebilló e Riccò restavano soli, la pianola si metteva in moto con sibili e sternuti e Riccò recitava i suoi versi segnando forte le dieresi e socchiudendo gli occhi⁴⁵.

Illuminante il montaliano “sugo della storia”:

⁴¹ M. FORTI, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e di invenzione*, cit., p. 315.

⁴² Alfredo Berisso (Buenos Aires, 1873 – Genova, 1931) vive a Genova a partire dal 1898. Nel 1900 concorre con successo all'esposizione di Brera con un dipinto a olio (*Sinfonia del mare*). Espone poi a Parigi, Londra, Buenos Aires. A partire dal 1916 si dedica alla musica: tra le sue opere si segnala una riduzione del *Parsifal* per piccola orchestra; è autore di più di cinquanta composizioni pubblicate presso la casa Ricordi. La collezione delle sue opere pittoriche, comprendente 123 quadri, è conservata a Buenos Aires. Cfr. E. SERVADIO, *La musica di Alfredo Berisso*, in «Il Lavoro», Genova, 18 luglio 1925 (ora in *Montale, la musica e i musicisti*, cit., pp. 37-38).

⁴³ E. MONTALE, *Trionfo musicale della lettera K*, in «Corriere d'Informazione», 26-27 aprile 1951, ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 930.

⁴⁴ È la tipologia di casa, come abbiamo visto, amata dagli appassionati dell'operetta (cfr. *Il tempo delle «soubrettes»*, citato sopra) e dalla compagna di studi alla scuola di Sivori. Cfr. ID., *Il successo*, cit., ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 58.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 59.

Da incontri simili ho imparato una verità che pochi conoscono: che l'arte largisce le sue consolazioni *soprattutto agli artisti falliti*. Perciò essa occupa tanto spazio nella vita degli uomini; e perciò il musicista Rebillo e il poeta Riccò [...] meritavano forse quella parola di ricordo che ogni anima bennata deve ai suoi maestri⁴⁶.

La chiave di lettura è dunque posta in calce: musica e poesia, canto e letteratura, il bivio di fronte al quale si trova il giovane Montale, che sceglie la strada maestra, ma non rinuncia a incursioni reali o sublimite nell'altra.

Simile sdoppiamento in due figure troviamo in «*Il lacerato spirito...*»: il collezionista di vecchi dischi e il suo amico medico, che aveva lasciato una promettente carriera per il canto. Il primo è molto somigliante a Montale:

Appassionato dell'arte canora, indeciso come il *clown* di Leoncavallo fra il teatro e la vita, timido e incontentabile, orgoglioso e pavidissimo, egli aveva trascorsi i suoi anni migliori cercando invano di giungere alla perfetta esecuzione della famosa aria di Jacopo Fiesco nel *Simon Boccanegra*. Ogni giorno, fra i diciotto e i cinquant'anni, col volto insaponato, davanti allo specchio, messi da parte pennello e rasoio, s'era rivolto indietro minacciando col pugno le chiuse porte del marmoreo palazzo che sta di fronte al Duomo di San Lorenzo, a Genova, e aveva tuonato «A te l'estremo addio, palagio altero!» per addolcirsi nell'attacco «Il lacerato spirito del mesto genitore...» e sprofondare poi nel conclusivo rantolo ultrabasso (fa diesis sotto le righe) che suggella l'implorazione «Prega Maria per me»...

Il tempo passa, la voce cambia, perdendo timbro e consistenza, e il vecchio signore capisce che deve affrettare la sua prima e ultima uscita in pubblico («sbalordire tutti con la celebre invettiva e poi chiudersi per sempre in un dignitoso silenzio»), ma un fatto tragico gli fa capire che l'ora è passata, e probabilmente è meglio così: l'amico medico stava parimenti procrastinando da anni il debutto nell'agognata parte dello sceriffo Rance nella *Fanciulla del West*, fino a che «un fil di raucedine gli dette di volta al cervello e l'aspirante sceriffo balzò dalla finestra e andò a conficcarsi sulle punte di un'inferriata del giardino sottostante. Morì di colpo, senza soffrire»⁴⁷.

L'episodio è ricordato da Montale anche nella già citata recensione al libro di Lauri Volpi:

Molti anni fa conobbi un giovane medico fornito di una notevole «cultura generale». Dotato di ricca e bellissima voce fu colto dal «pallino» del canto. Studiò con ottimi maestri ma finì per irretirsi in un groviglio di tali dubbi e problemi che un bel giorno gli venne fatto di risolverli buttandosi dalla finestra. Mi direte che è un caso limite, il caso di un pazzo; ma l'uomo di cui parlo non era affatto pazzo, era semplicemente un tormentato autoanalista, un uomo incapace di essere semplice⁴⁸.

Due postille sul tema del *claqueur*. Una storia simile in modo sospetto all'esordio in questa veste del giovane Montale è delineata in una breve prosa della serie «La sto-

⁴⁶ *Ibidem* (sottolineature mie).

⁴⁷ *Id.*, «*Il lacerato spirito...*», cit., ora in *Id.*, *Prose e racconti*, cit., pp. 60-63.

⁴⁸ *Id.*, *Ogni grande cantante inventa la sua voce*, cit., ora in *Id.*, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 969.

ria vera”, *L'onesto «claqueur»*⁴⁹: il giovane lionese Joseph Latouche, arruolato nella *claque* per tre sere da «un barbiere, melomane e protettore di artisti a spasso», non resiste poi alla tentazione di fischiare anzi che applaudire il tenore che avrebbe dovuto sostenere, e si azzuffa di conseguenza con il capo *claque*. Qualche anno dopo, Montale dedica un articolo (rimasto confinato tra le pagine del giornale e mai raccolto in volume) al ricordo di Ettore Parmeggiani⁵⁰, ex-tenore e capo dei «plauditores» della Scala appena scomparso, «l'organizzatore dei quattro applausi che non si dovrebbero negar mai all'artista che ha avuto il coraggio e la capacità di affrontare un'opera di repertorio». Ricorda Montale:

Nessun maestro di musica avrebbe saputo insegnarmi tanto, da nessun altro fanatico del melodramma avrei potuto attendermi un'eguale lezione di obiettività. [...] Non è facile l'arte del *claqueur*: un applauso intempestivo può essere una rovina e il povero Parmeggiani talora si doleva che i suoi famuli non avessero la sua pronta sensibilità. Considerava che il sovrintendere a quella macchina che Villiers de l'Isle Adam definì «la machine à gloire» fosse almeno difficile come l'arte del canto; e certo ancor meno redditizia.

Nella *Piuma di struzzo*, che chiude la breve *suite* della *Farfalla* sul canto, Montale ribadisce con chiarezza ancora maggiore – sempre attraverso il registro dell'ironia – che il canto è «tentazione vitale sublime ma dagli scarsi e vani frutti, che poteva condurre ad una carriera tutt'altro che felice e ad una vita [...] dalle tinte decisamente drammatiche»; è insomma «esercizio che avrebbe potuto – se continuato – portare alla rovina»⁵¹. Se il basso profondo Gaudio Mansueto aveva incoraggiato il giovane Eugenio a proseguire negli studi di canto dopo un'improvvisata audizione («Il lacerato spirito...»), provocandone un inevitabile desiderio di emulazione, molti anni dopo, nei giorni precedenti la liberazione di Firenze occupata, Montale ebbe modo di conoscere anche il basso comico Astorre Pinti («peloso e affamato, sempre in pigiama, col petto carico di ciondoli e di medagliette, [...] aveva saltato i pasti per parecchi giorni, lui e la sua numerosa famiglia»⁵²). Due diverse prospettive dalla parte del cantante, contrapposta a quella del «modesto pennaio» (ma non inganni l'elegante *understatement*; la penna dello scrittore è robusta, quella di struzzo che orna il cappello del cantante alla fine si spezza): la speranza della gloria e il pericolo di una vita di stenti (con conseguente ringraziamento a Dio per lo scampato pericolo)⁵³. I due uomini, dunque – riflette Montale –

⁴⁹ ID., *L'onesto «claqueur»*, in «Corriere d'Informazione», 29-30 dicembre 1951, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., pp. 894-895.

⁵⁰ ID., *La scomparsa di Parmeggiani*, in «Corriere d'Informazione», 29-30 gennaio 1960.

⁵¹ Cfr. P. SENNA, *Un mazza di rose gialle nel pozzo delle memorie. Lettura della prima parte della Farfalla* di Dinard, cit., p. 84.

⁵² ID., *La piuma di struzzo*, cit., ora in ID., *Prose e racconti*, cit. p. 66. Per l'incontro con Mansueto, cfr. NASCIBENI, *Montale. Biografia di un poeta*, cit., p. 36.

⁵³ Cfr. MONTALE, *La piuma di struzzo*, cit., ora in ID., *Prose e racconti*, cit., pp. 67-68. Incombe poi sempre per il cantante il pericolo della perdita della voce: Montale era stato molto colpito dall'incontro con un

erano il principio e la fine di un arco, di una parabola mia personale, privata. E continuavano a ignorare colui per il quale, oggettivamente, erano esistiti di più. Non sempre si riesce a vivere per chi si vuole⁵⁴.

Questa prosa è anche un *divertissement* centenario, ovviamente alla maniera di *Keepsake*, in cui vengono citate molte opere, o direttamente o attraverso arie e personaggi: *Gli Ugonotti*, *Elisir d'amore* (Dulcamara), *La Bohème* (Alcindoro), *Simon Boccanegra* («Il lacerato spirito...»), *La forza del destino* («Del mondo i disinganni...»), *Nabucco* (Zaccaria), *Un ballo in maschera*, *Faust* (aria di Mefistofele «Servitor...»)⁵⁵.

Molte delle opere citate in queste quattro prose sono presenti nell'accurato catalogo delle "citazioni" e memorie melodrammatiche delle poesie di Montale offertoci da Luca Carlo Rossi⁵⁶; ma più che un semplice riscontro può forse essere interessante qui fare qualche osservazione a margine. Ad esempio: sappiamo che il ricordo del *Simon Boccanegra*, una delle opere più ricorrenti in queste pagine e, prima, nell'apprendistato del Montale cantante (oltre che – non dimentichiamolo – cavallo di battaglia del baritono Sivori), è sotteso a *Il tuo volo*, nella *Buferà* («La veste è in brani» del v. 7, anche in quanto *hapax* nella poesia del Novecento, sembra a Verdino apparentabile con «la tua porpora in brani già cade» del *Simone*, a.III, sc. III⁵⁷); e sappiamo anche che in *Se l'hanno assomigliato...* («per l'astuzia dei tuoi pronti stupori, / per lo

inglese passato dall'attività di tenore a quella di cameriere di bordo su un piroscafo proprio per mancanza di voce (cfr. E. MONTALE, *Stranieri*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», 3 febbraio 1946, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 665).

⁵⁴ ID., *La piuma di struzzo*, cit., ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 68. È "Sentenza" degna di chiudere una poesia, del tipo: «e la vita è crudele più che vana» (*Flussi*, v. 47), «Occorrono troppe vite per farne una» (*L'estate*, v. 15), «Ognuno riconosce i suoi» (*Piccolo testamento*, v. 27), ecc.

⁵⁵ Molto folto è ovviamente anche il catalogo dei personaggi citati nel primo brano, *In chiave di «fa»*: Boris (*Boris Godunov*); Gurnemanz (*Parsifal*); Filippo II, Carlo V, principessa di Eboli, Grande Inquisitore (*Don Carlos*); Osmin (*Il ratto dal serraglio*); Sarastro (*Il flauto magico*); Jago (*Otello*); Scarpia (*Tosca*); Valentino (*Faust*); Germont padre (*Traviata*); Belcore e Nemorino (*Elisir d'amore*); dottor Malatesta (*Don Pasquale*); Alfonso XI (*La Favorita*); Amonasro (*Aida*); Mignon. Inoltre, sono citati *I Lombardi alla prima crociata* e *Cavalleria rusticana*. In *Il successo* sono citati Radamès e Ramfis (*Aida*) e Sparafucile (*Rigoletto*); in «Il lacerato spirito...» (oltre ovviamente al *Simon Boccanegra*), *L'Ebreà* di Halévy («Se oppressi ognor...»), *L'Africana*, *Adriana Lecouvreur*, *Don Giovanni* («De', vieni alla finestra...»), *Otello*, *I pagliacci*, *I Puritani*, *La fanciulla del West*; inoltre, la canzone *Home! Sweet Home!*, scritta dallo statunitense J. H. Payne per l'opera *Clari, or the Maid of Milan* del compositore inglese H. R. Bishop (1823): Adelina Patti la cantò alla Casa Bianca nel 1862, muovendo a commozione il presidente Lincoln e la moglie, in lutto per la morte recente di un figlio.

⁵⁶ Cfr. L.C. ROSSI, *Montale e l'orrido repertorio operistico. Presenze, echi, cronache del melodramma tra versi e prose*, Bergamo, Sestante, 2007. Per il rapporto tra le poesie montaliane e la musica si vedano inoltre almeno – oltre a M. AVERSANO, *Montale e il libretto d'opera*, Napoli, Ferraro, 1984 e ZOLLINO, *I paradisi ambigui. Saggio su Montale e la musica*, cit. – gli studi di STEFANO VERDINO (in particolare *Il mancato Lotario*, in *Montale, la musica e i musicisti*, cit., pp. 53-68) e di GILBERTO LONARDI (in particolare *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003).

⁵⁷ Cfr. VERDINO, *Il mancato Lotario*, cit., p. 64. E cfr. anche S. SABLICH, *Il poeta e la scena*, in *Montale a teatro, Il poeta e la scena*, a c. di R. TORDI CASTRIA, Roma, Bulzoni, 1999, p. 106.

strazio di piume *lacerate* che può dare / la tua mano *d'infante...*)» agisce proprio la celeberrima aria del Prologo «Il lacerato spirito...»⁵⁸. Possiamo forse aggiungere che anche la donna angelo del mottetto *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...* ha «le penne *lacerate*» e che i *tre colpi* che Simone, sempre nel Prologo, batte alla porta del palazzo dei Fieschi potrebbero sovrapporsi ai quattro colpi della campana che nella *Tosca* annunciano l'ora fatale di Cavaradossi⁵⁹ nella memoria dei versi conclusivi del *Sogno del pigioniero*: «e i colpi si ripetono ed i passi, / e ancora ignoro se sarò al festino / farcitore o farcito [...]». Sono proprio tre colpi, onomatopeicamente riprodotti, a segnare l'ingresso sulla scena, nella *Piuma di struzzo*, dei due protagonisti del racconto, Gaudio Mansueto e Astorre Pinti:

Stavo per spegnere la luce quando, preceduto da un discreto batter di nocche all'uscio – *toc toc toc* – e da un cavernoso «si può?» ch'era almeno un *si naturale* contrabbasso, vidi entrare un soldataccio robusto, di mezza statura, bardato e coperto d'armi *cap-a-pe*, come il fantasma dell'Amleto con l'aggiunta di una grande piuma di struzzo che dal cappello gli scendeva ad arco fin quasi sugli speroni; e accanto a lui, servile e cerimonioso, un vecchietto che si esprimeva con gesti e smorfie di lemure piuttosto che con le parole di un indecifrabile dialetto⁶⁰.

Il *vecchietto* simile a un *lemure* è quasi una autocitazione antifrastica dall'*explicit* di *Elegia di Pico Farnese*, dove «[...] da *lemure* ormai rifatto celeste, / il *fanciulletto* Anacleto ricarica i fucili».

È probabilmente ancora da identificare con «Il lacerato spirito...» la non specificata «aria del Boccanegra» che, nella prima redazione di *L'odore dell'eresia* (nel *Diario del '72*), il giovanissimo Montale aveva cantato con il “modernista” padre Giuseppe Trincherò, assiduo a casa Montale a Monterosso negli anni 1915-17⁶¹.

⁵⁸ «Il lacerato spirito / del mesto genitore / era serbato a *strazio* / d'infanzia e di dolore...». Cfr. LONARDI, *Il fiore dell'addio*, cit., p. 188.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, pp. 110-111. Anche nel Prologo del *Simone* suona un'ora fatale: Fiesco canta «L'ora suonò del tuo castigo».

⁶⁰ MONTALE, *La piuma di struzzo*, cit., ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 65.

⁶¹ Cfr. F. CONTORBA, *Montale, Genova, il modernismo*, in ID., *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Bologna, Pendragon, 1999, pp. 13-52. Ecco la redazione manoscritta della seconda strofa: «Io ero ancora quasi bambino, indifferente / alla questione. Il barnabita era anche / un discreto tateur di pianoforte / e a quattro mani, forse a quattro piedi / avevamo cantato un'aria del Boccanegra»; nella redazione definitiva, l'ultimo verso viene cambiato e “moltiplicato” per tre: «avevamo cantato e pesticiato / In questa tomba oscura e altrettali / amenità» (cfr. E. MONTALE, *L'opera in versi*, ed. critica a c. di R. BETTARINI e G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1980, p. 1079). Esce il *Simone*, entra il *Lied* del 1807 *In questa tomba oscura*, per voce e pianoforte, composto da Beethoven su testo di Giuseppe Carpani, appartenente al repertorio di Šaljapin (cfr. in proposito F. RICCI, *Guida alla lettura di Montale, Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci, 2005, pp. 205-206, nota 36). Proprio in questa variante è forse da vedere l'origine di un'incongruenza, finemente notata da S. SABLICH (*Il poeta e la scena*, in *Montale a teatro*, cit., p. 105), che però non ne individua la causa: «E che bisogno c'era di due voci e quattro arti, mani o piedi che fossero, per un semplice brano scritto per voce e pianoforte?».

Nella *Piuma di struzzo*, l'esibizione canora dei due fantasmi (un sogno più vero della realtà) è dedicata a un'altra opera amatissima da Montale, *La forza del destino*, e precisamente al duetto dei due frati, il Padre Guardiano e Melitone:

Una tempesta di alti e di bassi, un suono di voragine trapunto dagli svolazzi di un piffero e dai cachinni di un fratacchione inverecondo: la lezione di umiltà del Guardiano e i dubbi e le lubriche facezie di Melitone. [...] la raffica durò a lungo finché si estinse in un viscerale *fa* ultrabasso sul quale Astorre tentò invano di far risaltare – due ottave più in su – la sua pettegola fioretatura⁶².

Giacomo Lauri Volpi ricorda questo *fa ultragave* (cioè un'ottava sotto il *fa* grave), con cui Gaudio Mansueto nei panni di *Sparafucile* era solito concludere il duetto del primo atto del *Rigoletto*, come particolarmente impressionante, simile a un "infrasuono" che si spandeva per la sala come un'onda sismica⁶³.

Nella recensione alla rappresentazione dell'opera alla Scala nel 1955, ancora affidata solo alle pagine del quotidiano (*La Forza del destino*, in «Corriere d'Informazione», 27-28 aprile 1955), Montale si sofferma sul Padre Guardiano e su fra Melitone, «due figure tipicamente manzoniane [...] che fanno subito pensare ai *Promessi Sposi*»:

Poco noto è che il loquace Melitone, il frataccio che sproloquia su parole malamente tradotte da Schiller, piacque immensamente a Mussorgski, che allora non aveva ancora scritto il *Boris*. Melitone e Trabucco possono così considerarsi come prefigurazioni di Varlaam e di altre figure grottesche del grande musicista russo.

Commentando la ripresa dell'opera due anni dopo⁶⁴, torna sulle figure dei due frati, «il manzoniano Padre Guardiano e il pure manzoniano e fors'anche un poco cervantino Melitone», che «basterebbero da sole a giustificare le periodiche "ripresе" di questo folto spartito, per metà romanzo d'appendice e per metà poema picaresco di irresistibile potenza drammatica e musicale». E in una nuova recensione del 1965, aggiunge un aneddoto personale⁶⁵:

Ricordo che due anni or sono, a Gerusalemme, assistei al battibecco tra due francescani e mi parve che una scena simile mi fosse già nota. Poi mi venne in mente la *Forza del destino* e compresi quanto ancora restasse da scoprire nella presunta volgarità verdiana: una miniera.

Nel lessico privato delle amicizie montaliane, *Trabucco* è l'affettuoso soprannome dato a Gianfranco Contini⁶⁶ da *Eusebio*, che a sua volta si firma, in un biglietto del 22

⁶² Ivi, p. 67.

⁶³ Cfr. LAURI VOLPI, *Voci parallele*, cit., p. 192.

⁶⁴ E. MONTALE, *Ripresa con molto successo «La forza del destino»*, in «Corriere d'Informazione», 24-25 aprile 1957 (mai raccolta in volume).

⁶⁵ Cfr. la recensione apparsa in «Corriere d'Informazione», 8-9 dicembre 1965, poi in ID., *Prime alla Scala*; ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 867. A Gerusalemme Montale era andato nel gennaio 1964 come giornalista, al seguito del viaggio in Terrasanta di Papa Paolo VI.

⁶⁶ Cfr. G. CONTINI, *Istantanee montaliane*, ora in ID., *Amicizie*, a c. di V. SCHEIWILLER, con una prefazione di P. GIBELLINI, Milano, Scheiwiller, 1991, pp. 112-113.

febbraio 1970 indirizzato al «caro Trab.[ucco]», «Il tuo sempre aff. / fra Melitone»⁶⁷.

Il nome proprio viene lessicalizzato in un'altra prosa della *Farfalla, Dominico*, dove il protagonista italo-brasiliano, approdato a Firenze, si sfamava grazie alle «minestre che i vari fra' Melitoni dei conventi locali gli scodellavano a ripetizione fingendo di non accorgersi ch'egli era capace di mettersi in coda tre o quattro volte di seguito»⁶⁸.

Rispettivamente basso e baritono, il Padre Guardiano e fra Melitone rappresentano anche i due poli tra i quali si colloca la voce di Montale, basso divenuto baritono per volontà del maestro Sivori: la sua prima aria da baritono è anche il cavallo di battaglia del suo maestro, «Giardini d'Alcazar, de' mauri regi...», dalla *Favorita*. Aria assai nota ai lettori di Montale, che ne ricordano la finissima analisi fatta da Gilberto Lonardi in relazione alla parentetica di *Corno inglese* – «[...] chiari / reami di lassù! D'alti Eldoradi / malchiusè portel!» – che dell'avvio dell'aria donizettiana è un perfetto calco ritmico-sintattico e fonico⁶⁹. Il ritmo e il suono: oltre e forse più che la musica o il libretto, è davvero il canto la vera fonte dei più rilevanti luoghi “melodrammatici” della poesia di Montale, il riconoscimento dei quali implica dunque un'ulteriore insidiosa difficoltà: il canto è per sua natura mutevole e aleatorio, e l'inevitabile perdita del ricordo della voce e dell'interpretazione dei cantanti è la causa principale della perdita della civiltà del melodramma.

È interessante in proposito un lungo brano della prosa *«Il lacerato spirito...»* apparso solo sulle pagine del quotidiano e poi tagliato nel libro in quanto evidentemente sentito come digressione non funzionale all'impronta narrativa; là dove allude ai vecchi dischi per canto e pianoforte, Montale li definisce «schiacciatelle di musica pietrificata», lamentando la reale impossibilità di

liberare quelle voci sepolte, dar loro un senso, interpretarle e farle rivivere. A parte il tempo necessario all'esecuzione, qui nessun orecchio fisico basterebbe, [...] non sarebbe sufficiente l'orecchio di un uomo che non avesse toccato il mezzo secolo. Le nuove generazioni conoscono la musica incisa ma non il canto inciso, a eccezione di qualche *spiritual* negro o di qualche miagolio di cantante di jazz e gli uomini delle vecchie generazioni tramontano come personaggi di Francesco Paolo Tosti «portando con sé il loro segreto». Restano i dischi, è vero; ma, non essendovi più nessuno che sappia ascoltarli e rifarli entro

⁶⁷ Il biglietto è edito in *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a c. di D. ISELLA, Milano, Adelphi, 1997, p. 242 (la nota relativa ipotizza un improbabile riferimento a Melitone da Sardi).

⁶⁸ Cfr. E. MONTALE, *Dominico*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», 24 maggio 1946, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 90. Anche *Dulcamara (Elisir d'amore)* è soggetto a lessicalizzazione in *Don Giovanni ipnotizzatore*, una prosa della serie “La storia vera” («Corriere d'Informazione», 17-18 aprile 1952, ora in MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 944-945: «innumerevoli sono ancora oggi, in pieno secolo XX, i Dulcamara che riescono a carpire la buona fede dei provinciali con liquori, pomate e filtri»), mentre è presente per antonomasia in un'altra prosa della stessa serie (in «Corriere d'Informazione», 28-29 ottobre 1951, ora in E. MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 877-878): *Il nuovo Dulcamara*, dove il protagonista vende «alle giovinette e alle ingenuè mature popolane non proprio un elisir ma certe innocue polverine d'amore variamente dosate e colorate a seconda del caso sentimentale dell'acquirente».

⁶⁹ Cfr. LONARDI, *Il fiore dell'addio*, cit., pp. 103-104.

se stesso, è come se i dischi non ci fossero. Fra poco non esisterà più nessuno che sappia come hanno cantato Maurel e De Reszke, Marconi e Cotogni, la Patti e la Pandolfini⁷⁰. Fra poco la civiltà del melodramma, dell'Opera, che è stata la più grande accensione che si sia prodotta in Italia dopo quella del Rinascimento, sarà una parola scritta sull'acqua, dimenticata.

Era una gloria legata a un'intuizione della vita diversa dalla nostra, più lenta, più statica, più tranquilla. Le cose avevano allora un peso, un a-piombo, una gravità: oggi sono diventate rapide sfuggenti e simboliche. Un poeta moderno si esprime in dieci versi, un pittore in pochi geroglifici, il canto deve imitare la parola parlata, cioè non deve cantare affatto, la musica deve mantenersi allo stato fluido, pulviscolare e per farlo si asservisce all'obbligo della libertà, che è la più pericolosa delle schiavitù. Non recrimino: constato; e solo una doverosa⁷¹ *pietas* verso il passato mi persuade a dire a chi può comprendere: badate, la nostra età ha diritto di esprimersi come crede, indietro non si torna, ma neppure si fa progresso ignorando il «sentimento» dei tempi andati⁷².

E più avanti, sempre in questa prosa, in un altro brano presente nel quotidiano e eliminato nel libro, Montale torna sull'argomento con una osservazione simile:

Si può affermare che *dal punto di vista del loro tempo* i vecchi cantavano meglio nel senso che avevano voci più dense, più differenziate, più ricche di carattere. Allora c'erano le voci tipiche per creare Carlo V e Amonasro, Radamès e Nemorino, Otello e Pollione (scelgo esempi di voci agli antipodi), la Gioconda e Mimi⁷³. Oggi una voce di tipo unico deve provvedere a tutto, cantar tutto, saper tutto. Allora non si pronunziavano le parole per non turbare *l'appoggio* della voce, oggi si scandiscono le sillabe ma il pubblico non ne sente un'acca perché lo strumentale assorbe tutto. Allora i cantanti erano personaggi, oggi sono strumenti secondari di un insieme (lo Spettacolo con la maiuscola) che tende decisamente a eliminarli⁷⁴.

Canto e musica possono addirittura essere in una sorta di opposizione, se vogliamo credere a quanto Montale confessa al suo biografo Giulio Nascimbeni:

quanto più alto era il pregio musicale del pezzo, tanto meno, in quanto cantante, lo apprezzavo. Insomma, come basso, come baritono, sarei stato più propenso a parti gigionesche, magari vergognandomene dopo. L'idea di interpretare opere di Mozart mi sorrideva molto meno che fare Barnaba nella *Gioconda*. In Mozart non c'è la ricerca dell'effetto, il canto ha una sua lucida disciplina. E invece in me, come cantante, sentivo fortissima la tentazione dell'istrionismo. Credo proprio che non ce l'avrei fatta a resistere. Dopo un paio di rappresentazioni mi sarei detto: chi me lo fa fare di mettermi in calzamaglia?⁷⁵

⁷⁰ I cantanti citati sono tra i più celebri del XIX secolo: i baritoni Victor Maurel (1848-1923) e Antonio Cotogni (1850-1903); il baritono e poi tenore Jean De Reszke (1850-1925); il tenore Checco (Francesco) Marconi (1855-1916); le soprano Adelina Patti (1843-1919) e Angelica Pandolfini (1871-1959).

⁷¹ Questa la lezione del quotidiano: andrà dunque emendato il refuso *dolorosa* in MONTALE, *Prose e racconti*, cit., p. 1177.

⁷² ID., *«Il lacerato spirito...»*, cit., ora in ID., *Prose e racconti*, cit., pp. 1176-1177.

⁷³ Carlo V (*Don Carlos*) è basso, Amonasro e Radamès (*Aida*) rispettivamente baritono e tenore, tenori sono Nemorino (*L'elisir d'amore*), Otello, Pollione (*Norma*); soprano è la Gioconda così come la Mimi di *Bohème*.

⁷⁴ MONTALE, *Prose e racconti*, cit., p. 1177.

⁷⁵ NASCIMBENI, *Montale. Biografia di un poeta*, cit., p. 39.

Proprio all'amore per Mozart (oltre che per Gesualdo e Bach) da parte di Clizia si contrappone la predilezione di Montale per «l'orrido / repertorio operistico con qualche preferenza / per il peggiore», in un celebre luogo della prima delle *Due prose veneziane*, in *Satura*; già nel '33, in una lettera a Irma Brandeis il poeta scriveva:

Più che alle idee di E.M. tengo alle idee di I.B. L'unica cosa che difenderò sarà la volgare musica italiana – perché è alitata da Zeus. Ma a Mozart, che doveva avere anche gli “austrian eyes”, mi inchino profondissimamente⁷⁶.

E in una lettera successiva, del 25 maggio '34:

Unica novità: il Don Giovanni al teatro Comunale. Rende perfettamente inutili i suoi successori Beethoven (Fidelio) e quasi quasi Rossini. Invece stanno in piedi la Norma e il Trovatore che tu forse (orrore!) non ti sei curata di sentire al Metropolitan. Eppure sono le sole cose che possono decapitare i poveri Manzoni e Leopardi, europei senza ossigeno⁷⁷.

È definita «angelica» la fiaba di Papageno che viene «massacra[ta ...] sulla tastiera cariata di un vecchio pianoforte che dava un suono acido di spinetta» in una delle tre prose apparse in rivista nel 1943⁷⁸. Le altre due prose sono *Visita a Fadin* e *Dov'era il tennis*, quest'ultima tematicamente sovrapponibile a *Donna Juanita*, dove attraverso «il ronzo malfermo di una radio» entra una “cattiva musica”, cioè la sinfonia dell'omonima opera comica di Suppé. In *Donna Juanita* si identificano⁷⁹ il personaggio lirico-musicale e la persona reale, già protagonista appunto di *Dov'era il tennis*, in cui prendeva il nome di Paquita, mentre il marito Don Pedro de Lagorio vi era indicato con il soprannome di «Leone del Callao», nel quale si potrebbe perfino vedere «un implicito (inconscio?) accostamento fonologico con Leoncavallo»⁸⁰. La musica prediletta dalla reale Juanita è l'aria dei tre ladroni di una celebre *zarzuela* di Federico Chueca e Joaquin Valverde rappresentata per la prima volta nel 1886: la *Gran via*, già ricordata nella prosa d'esordio della *Farfalla*, *Racconto d'uno sconosciuto*, insieme con la più celebre operetta di Suppé, *Boccaccio* (del 1879: precede di un anno *Donna Juanita*; entrambe sono definite «consolazioni dei nostri padri») e insieme con Cléo de Mérode «adorabile stella»⁸¹.

⁷⁶ Lettera del 27 dicembre 1933, in E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a c. di R. BETTARINI, G. MANGHETTI e F. ZABAGLI, con un saggio introduttivo di R. BETTARINI, Milano, Mondadori, 2006, p. 42.

⁷⁷ Ivi, p. 81. E ancora si vedano le lettere del 7 settembre 1938 (ivi, p. 237: «Play Mozart for me and love me») e del 7 gennaio 1939 (ivi, p. 266: «suona Mozart al grammofono e sta più lieta che sia possibile»).

⁷⁸ In «Lettere d'oggi», V, n. 3-4, marzo-aprile 1943, pp. 3-10, insieme con una breve composizione poetica; il titolo complessivo è *Visite*, che in copertina è però *Visite. Tre prose*, come rileva F. CONTORBIA (al quale si deve l'esatta ricostruzione dell'iter carsico di questi testi: *Montale, Toscanini e il Gigante di Monterosso*, in ID., *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, cit., pp. 113-114, nota 1).

⁷⁹ Cfr. TAFFON, *L'atelier di Montale*, cit., p. 62, nota 22.

⁸⁰ Ivi, p. 54, nota 15.

⁸¹ Nel *Racconto d'uno sconosciuto* («Corriere d'Informazione», 20 gennaio 1946, ora in MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 7-11), a *redingote* si preferisce la denominazione *stiffelius*, proveniente probabilmente dall'ambito musicale (lo *Stiffelio* di Verdi): cfr. TAFFON, *L'atelier di Montale*, cit., p. 64. Al *Boccaccio* Montale fa riferimento anche

Altre due “divine” protagoniste della scena si affacciano dalle pagine della *Farfalla*: Maria Malibran (di cui Clizia potrebbe essere la reincarnazione secondo il bizzarro professor Dobrowsky esperto di metempsicosi⁸²) e la bella Otero, il ritratto della quale è il più recente presente nei locali dello Slow Club⁸³.

Dai ricordi d’infanzia che affollano, nella rivisitazione fantastica, la prima sezione della *Farfalla* si levano altre arie d’opera: «Zazà, piccola zingara...» (da *Zazà* di Leoncavallo, 1861)⁸⁴ viene cantata, in *LaguZZi e C.*, da «un signore dalla zazzera bianca» (ricordiamo che una «grande zazzera d’argento» incorniciava il volto di Ernesto Sivori sul letto di morte⁸⁵); «Ridi pagliaccio...» (*Pagliacci*), «Niun mi tema...» (*Otello*), «Chi mi frena in tal momento...» (*Lucia di Lammermoor*) si affollano nel «finimondo di un grammofono a tromba» in *La casa delle due palme*⁸⁶.

Nelle altre prose, hanno il carattere dell’episodicità le citazioni di due canzoni assai lontane fra loro come *Miss Otis regrets*⁸⁷ e *Funiculi funicula*⁸⁸, mentre richiama (se non altro per parentela linguistica) la celebre *Adios muchachos* di *Sotto la pioggia* la altrettanto celebre *Bésame mucho* in *Sulla spiaggia*⁸⁹:

Poi transita il cieco condotto dal can barbone – una nera figura di Velasquez – e dai tira e molla viscerali della sua armonica a soffietto prorompe il gemito dell’eterno *Bésame mucho*.

Entra invece direttamente nell’invenzione della storia la citazione del *Pipistrello* di Strauss a chiusura della prosa (*Il pipistrello*, appunto), in cui al terrore provocato nella

in una delle *Variazioni*, dedicata al *travesti* teatrale (la n. 17, pubblicata sul «Corriere della Sera» del 22 febbraio 1970, poi in *Trentadue variazioni*, cit.; ora in MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 582-583). La ballerina francese Cléopâtre-Diane de Mérode (1875-1966) fu in effetti adorata dal pubblico maschile, ivi compresi il re Leopoldo del Belgio, soprannominato pertanto Cleopoldo, e lo stesso protagonista del *Racconto d’uno sconosciuto*.

⁸² Cfr. ID., *Clizia a Foggia*, in «Corriere d’Informazione», 18-19 luglio 1949, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., pp. 96-101. Maria Malibran (1808-1836), soprano spagnola, era straordinaria interprete belliniana e rossiniana.

⁸³ Cfr. ID., *Slow*, in «Corriere d’Informazione», 13-14 febbraio 1953, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 126. Carolina Otero (1868-1965), ballerina spagnola, è la diva per eccellenza della *belle époque*.

⁸⁴ Cfr. ID., *LaguZZi e C.*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», 23 luglio 1947, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 35.

⁸⁵ Cfr. ID., *In chiave di «fa»*, cit., ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 55.

⁸⁶ Cfr. ID., *La casa delle due palme*, in «Corriere d’Informazione», 9-10 febbraio 1948, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., pp. 39-40.

⁸⁷ Cfr. ID., *Ballerini al «Diavolo Rosso»*, in «Corriere d’Informazione», 6-7 novembre 1946, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 114. La celebre canzone che il compositore statunitense Cole Porter scrisse intorno al 1931 è citata anche in un articolo del 1960, *Pochissimi soldi per Modugno se avesse fatto il Conservatorio*, in «Corriere d’Informazione», 25-26 giugno 1960, ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1155: «sono convinto che una canzone come *Miss Otis regrets* di Cole Porter vale il più bel racconto di Faulkner».

⁸⁸ Cfr. ID., *In una «Buca» fiorentina*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», 2 giugno 1946, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 123. Il testo della canzone napoletana (1880) è di Giuseppe Turco, la musica di Luigi Denza.

⁸⁹ Cfr. ID., *Sulla spiaggia*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», 24 settembre 1946, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 196. La canzone messicana *Bésame mucho* venne composta nel 1940 da Consuelo Velázquez.

protagonista da un reale pipistrello entrato nella stanza d'albergo – che dà l'avvio alla vicenda – corrisponde specularmente alla fine un inaspettato *flash* memoriale⁹⁰:

ricordandosi di colpo che, pochi anni prima, la curiosità di assistere al *Pipistrello* di Strauss l'aveva salvata dalla morte, dalla bomba che aveva distrutta la sua casa, ebbe un altro scatto e si gettò perdutamente sull'ammasso delle coperte con un riso lungo e convulso.

Le parole dell'opera vengono prese in prestito con naturalezza e spontaneità da vari personaggi della *Farfalla*:

Vuoi diventare il personaggio di un libretto d'opera, s'intende un personaggio secondario, qualcosa come l'Angelotti della *Tosca*?⁹¹;

dopo la morte di Zoccoletti io potevo guardare quel quadro dicendomi come il principe Calaf della *Turandot* «Il mio mistero è chiuso in me»⁹²;

Siate «pronto ai miei cenni», come lo Spoletta della *Tosca*⁹³.

Piccole ma significative conferme del fatto che il melodramma per Montale è innanzi tutto un lessico familiare, forse il più familiare dei lessici:

Qualcosa a cui fare riferimento con la certezza di essere capito, spalancando automaticamente – senza bisogno di sottolineature – un mondo di associazioni, sempre e comunque al passato [...] a cui poi ognuno avrebbe dato il suo significato: ma comunque un significato pregno di valore nel presente, e dunque tutt'altro che effimero⁹⁴.

A volte basta l'allusività di un nome proprio, che può muoversi tra la leggerezza ludica e un alto peso specifico semantico. Un esempio del primo tipo: nella prosa *Il successo*, datata 1950, il nome vero del musicista Alfredo Berisso è – come abbiamo visto – camuffato in José Rebillo, che a sua volta viene storpiato dagli scatenati detrattori in Berillo (più simile al nome vero, ma anche buffamente simile a “birillo”). Sia *Rebillo* che *Berillo* rimano con *Piquillo*, il «bel gagliardo / biscagliano matador» della *Traviata* (atto II, scena XI) che ha prestato il nome al reale cane Galiffa in *Da una torre*⁹⁵: ma in una reda-

⁹⁰ Cfr. ID., *Il pipistrello*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», 19 ottobre 1948, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 138.

⁹¹ Cfr. ID., *Il regista*, in «Corriere d'Informazione», 15-16 ottobre 1951, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., pp. 163-164.

⁹² Cfr. ID., *Seconda maniera di Marmeladov*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», 26 aprile 1950, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 177.

⁹³ Cfr. ID., *Cena di San Silvestro*, in «Corriere d'Informazione», 21-22 gennaio 1957, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 220. Si veda anche una breve prosa della serie “La storia vera” (in «Corriere d'Informazione», 25-26 luglio 1952, poi in MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 968-969), dal titolo significativo *Tutti gabbati*: «“Tutti gabbati” come nel finale del *Falstaff*, e anche debitamente puniti».

⁹⁴ S. SABLICH, *Il poeta e la scena*, in *Montale a teatro*, cit., pp. 100-101.

⁹⁵ Cfr. G. LAVEZZI, *Per una lettura delle varianti montaliane dagli Ossi alla Bufera*, in «Otto/Novecento», V, n. 2, 1981, p. 37; LONARDI suggerisce anche la derivazione del nome dal protagonista della *Perichole* di Offenbach (*Il fiore dell'addio*, cit., p. 25), mentre in un saggio precedente aveva rimandato a una prosa tea-

zione precedente della poesia (1945)⁹⁶ il cane aveva il più scialbo pseudonimo di *Perrito*; solo entrando nel libro della *Bufera*, nel '56, assume il nome definitivo, scattante e squillante, quasi rimbalzato – si direbbe – da un'altra torre: la «torre neo-gotica» in cui viveva e componeva la sua musica José Rebillo.

Tragica sotto l'apparenza ludica è invece la situazione in «*Ti cambieresti con...?*», dove i due protagonisti “giocano” a chi dei due “si cambierebbe di più con un altro”, tirando le somme ogni sera per stabilire chi dei due è più infelice; Frika e Alberico sono accomunati dall'origine wagneriana dei loro nomi⁹⁷, ma forse solo da quella:

Sono passati tanti anni dal loro matrimonio, forse solo i nomi wagneriani li hanno uniti ma ormai non c'è più nulla da fare⁹⁸.

Del melodramma sono familiari le parole, i personaggi, le situazioni, ma non solo. Se ci spostiamo in *Fuori di casa* e viaggiamo con Montale *Sulla strada di Damasco*, può capitare che la realtà di un paesaggio memorabile trovi confronto nel ricordo degli sfondi di cartapesta di un'opera o di un balletto:

Lasciavamo un bel paesaggio intonato di blu, una riviera degna del perenne ricordo di una Mignon dei nostri tempi; una sfilata di palme e d'aranceti e di banani quale non avevo più visto dai giorni del ballo *Excelsior*, il ballo progressista e *liberty* del primissimo Novecento⁹⁹.

Tra i melodrammi citati, in vario modo, nella *Farfalla*, sorprende l'assenza del *Trovatore*, l'opera più *vermiglia* del nostro teatro d'opera (secondo la celebre definizione di Bruno Barilli), che Lonardi mette in relazione con alcuni versi capitali di *Anniversario*, nella *Bufera* («Arse a lungo una vampa» ecc.); nella celebre cabaletta “della pira” precipitano i punti fondamentali di questo «dramma onirico, tutto barbaramente percorso dal fantasma della *vampa* e insieme dell'orrore e del *sangue*»:

qui Montale si ricorda del *Trovatore* “come se” fosse l'ultima opera di Shakespeare. Di uno Shakespeare arrivato fino all'Ottocento [...] e arrivato a compiersi e a bruciare nel *canto*. Il canto come compimento, dunque, della tradizione poetica drammatica dell'Occidente. E come suo forse ultimo rogo¹⁰⁰.

trale di Nerval, dal titolo appunto *Piquillo (Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale)*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 66).

⁹⁶ Attestata da un dattiloscritto e dalla rivista «Il Politecnico», I, n. 6, 3 novembre 1945: cfr. MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 949.

⁹⁷ Fricka e Alberich, in *Der Ring des Nibelungen*.

⁹⁸ ID., «*Ti cambieresti con...?*», in «Corriere d'Informazione», 19-20 agosto 1952, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., p. 152.

⁹⁹ ID., *Sulla strada di Damasco*, anticipata nel «Nuovo Corriere della Sera», 11 gennaio 1949, viene inclusa in *Fuori di casa*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969; ora in ID., *Prose e racconti*, cit., pp. 292-297 (la citazione è a p. 292).

¹⁰⁰ G. LONARDI, *Montale, la poesia e il melodramma*, in «Chroniques italiennes», n. 57, 1999, pp. 73-74.

Proprio il *Trovatore*, inoltre, è la “causa efficiente” di una sorta di operetta morale montaliana, pubblicata nel 1949 sul «Corriere d’Informazione» e non ammessa nella *Farfalla*: un dialogo tra il poeta e un giovane sostenitore della funzione sociale dell’arte (si può immaginare quanto lontano dalle idee del Nostro), spettatori – nello stesso palchetto – di una rappresentazione del *Trovatore*. Il giovane così esordisce:

I libretti verdiani [...] sono di una stupidaggine insigne. E non parliamo di queste barbe di capecchio e di questa scenografia di cartapesta. Anche nel mondo del teatro bisognerebbe buttar tutto all’aria, rifar tutto, a cominciare dallo zum-pe-pè della orchestrazione¹⁰¹.

E prosegue: «Situazioni assurde, parole idiote. E la musica, bè lasciamo stare... io sono per la musica pura. Ne conviene?». Ovviamente Montale non ne conviene, e si lancia in una delle più appassionate difese del melodramma che si possano trovare tra le sue pagine:

La musica pura è molto rara. Un pezzo di musica che abbia un titolo non generico (*Le colline d’Anacapri*, per esempio, o *Les adieux*¹⁰²) non è più musica pura. Quel titolo è già una falsariga, un libretto. E i versi degli zibaldoni musicati da Verdi o da Bellini sono talvolta (raramente) di una bellezza che dal dugento in poi non s’era conosciuta nella nostra letteratura. [...] Per capire il colore del terzetto dei *Lombardi* o il colore-controriforma del *Don Carlo* [...] occorrono tentacoli ch’entrino nel sottosuolo di un’autentica cultura. Oscuramente, il popolo ha sempre sentito quanta parte di sé e della sua storia fosse confluita nella straordinaria incoscienza del melodramma ottocentesco. [...] Naturalmente, non poteva distinguere fra il *clinquant* delle ballerine dell’*Aida* e il brivido delle danze del *Macbeth*. Neppure il buon vecchio bussetano (il più stupido dei geni) sapeva sempre dove mettesse le mani¹⁰³.

Di quanto la difesa del melodramma si avvicini alla difesa dei valori più alti di fronte alla “minaccia” del pensiero e del mondo contemporanei è prova la riflessione conclusiva di Montale, al quale l’interlocutore riconosce alla fine le caratteristiche di «un insolito tipo di conservatore»:

Infatti, mi interessa solo di conservare alcune dimensioni dell’anima umana. Non sono certo che se esse andassero perdute potrebbero risorgere un giorno, in altro modo. Solo difendendole, potremo trasformarle. La storia non ricupera più ciò ch’è andato irrimediabilmente perduto¹⁰⁴.

¹⁰¹ E. MONTALE, *Amico del popolo*, in «Corriere d’Informazione», 31 gennaio-1 febbraio 1949, ora in ID., *Prose e racconti*, cit., pp. 790.

¹⁰² Più che la citazione della sonata di Beethoven (op. 81), importa qui il rimando a Debussy, il ruolo del quale nella cultura musicale di Montale è importante fin dagli inizi, come testimonia il *Quaderno genovese*, ad esempio in questo appunto del marzo 1917: «Debussy. *Les collines d’Anacapri* et *Ménéstrels*: 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! *Les collines* termina con un tasto bianco dissonante e stonato come un grido di uccello disperso; [...] Perché non ho studiato musica anch’io? – mi grido da un pezzo. Chissà che la musica pura non fosse ancora la mia via!» (cfr. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1308-1309).

¹⁰³ MONTALE, *Amico del popolo*, cit., ora in ID., *Prose e racconti*, cit., pp. 791-792.

¹⁰⁴ Ivi, p. 794.

Le sue ultime parole vengono sommerse da «uno scroscio di strumenti», che regala al lettore un brivido di emozione, un *déjà-vu* recuperato con un ideale salto all'indietro di parecchi decenni, fino alla didascalia conclusiva della giovanile *suite* di *Accordi*: «Unissono fragoroso d'istrumenti. Comincia lo spettacolo della Vita».