

SILVIA RIZZO

SCHEDE PER *CORNO INGLESE* DI MONTALE

Intendo qui presentare qualche osservazione su *Corno inglese* di Montale. Avverto che mi soffermerò solo sui punti sui quali ritengo di poter dire qualcosa di nuovo e presuppongo i commenti e la vasta bibliografia su questo componimento¹.

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
dove strisce di luce si protendono
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)
e il mare che scaglia a scaglia,

¹ Esaustive indicazioni bibliografiche si trovano nel più recente contributo: M. TORTORA, «Ogni apparenza d'intorno vacilla s'umilia scomparire». *Letture di Corno inglese*, «Allegoria», LXV-LXVI, 2012, pp. 134-153, a p. 135 note 4 e 5. Ho potuto leggere in anteprima questa interpretazione nuova e suggestiva per cortesia dell'autore, che qui ringrazio anche per aver letto a sua volta il mio testo discutendo con me alcuni problemi e per avermi procurato fotocopie di alcune voci della bibliografia. *Corno inglese* fu pubblicato la prima volta, come sesto di una serie di sette componimenti intitolati ognuno a uno strumento e riuniti sotto il titolo complessivo di *Accordi*, in «Primo tempo» del 1922. Montale stesso dice: «con assoluta precisione non saprei dare una data a quelle poesie [di *Accordi*]: sono certamente posteriori al primo vero e proprio *osso* («Meriggiare» del '16), ma assai anteriori a «Riviere» (marzo 1920)» (E. MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. BETTARINI e G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1980, p. 865). Secondo T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*, Ossi di seppia, Roma, Carocci, 2001, p. 37, è probabile che l'intero gruppo degli *Accordi* risalga al 1917-1918.

livido, muta colore,
 lancia a terra una tromba
 di schiume intorte;
 il vento che nasce e muore
 nell'ora che lenta s'annerà
 suonasse te pure stasera
 scordato strumento,
 cuore².

Sulla difficile sintassi di questa poesia i commentatori sorvolano³, mentre ci si soffermano a lungo Gian Paolo Biasin in un saggio pubblicato per la prima volta nel 1982 e ripresentato in volume nel 1985⁴, Romano Luperini nel 2005 e da ultimo Massimiliano Tortora⁵. Non sarà inutile tornarci sopra perché nessuno finora ha argomentato in favore di quella che è, a mio avviso, l'unica interpretazione possibile (presupposta, come diremo, da Alessandro Martini nel 1987⁶). Biasin, dopo aver premesso che «siamo di fronte per la prima volta nell'opera di Montale a una poesia costruita su un unico periodo dall'ampio respiro, come avverrà più tardi nella più famosa *L'anguilla*», analizza la struttura sintattica del componimento sostenendo che i verbi principali sono due, entrambi con «il vento» come soggetto, cioè «lancia» di v. 12 e «suonasse» di v. 16; per lui

la frase dichiarativa «Il vento lancia a terra una tromba di schiume intorte» diventa ottativa, «il vento suonasse te pure».

«Meno persuasiva» gli pare la soluzione di far dipendere «lancia» dal soggetto «il mare» includendo quindi quest'enunciato nella relativa introdotta da «che muta colore», perché questa interpretazione

² MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 11.

³ ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*, Ossi di seppia, cit., p. 37, si limita a notare che «l'esperimento musicale poggia su un'architettura sintattica, quella del periodo unico, che Montale sperimenterà poi più volte nelle raccolte della maturità (ma si veda anche l'«osso» breve *Upupa, ilare uccello calunniato*)». L'osservazione era già in un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo del 1974, ora in P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996 (prima ed. Milano, Feltrinelli, 1975), in cui si parla (p. 328) di «struttura sintattica uniperiodale e circolare, specie di giovanile cartone della tarda e suprema *Anguilla*». Cfr. anche Luigi Blasucci in un saggio del 1990, ora in L. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 24, che parla di «struttura sintattica serrata (un solo periodo saldamente tenuto sino in fondo), tutta gravitante verso la dichiarazione-augurio finale».

⁴ G.P. BIASIN, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, Il Mulino 1985, pp. 9-41, a pp. 30-32 (il saggio uscì per la prima volta in «La Regione Liguria», X, 1982, n. 12).

⁵ R. LUPERINI, *Commentando Corno inglese: dissonanze e accordi nel primo Montale*, in ID., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 149-160, e TORTORA, «Ogni apparenza d'intorno vacilla s'umilia scompare», cit.

⁶ A. MARTINI, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, «Versants», XI, 1987, pp. 105-122.

toglie forza (e drammaticità) proprio al vento che è il soggetto grammaticale, l'occasione della poesia, l'antagonista del poeta; senza contare che a livello strettamente sintattico la costruzione di due verbi collegati paratatticamente da una virgola (per di più aggiunta solo nell'edizione critica: «il mare che [...] muta colore, lancia a terra una tromba») è certamente insolita in Montale.

Biasin conclude, richiamandosi a Morton Boomfield, che questa possibilità di doppia interpretazione è un caso di «ambiguità sintattica» usata come mezzo poetico.

La soluzione scartata da Biasin è invece presupposta da Alessandro Martini (che ricorda quella di Biasin in nota):

L'indubbio fascino del testo sta anzitutto nell'essere costituito di un solo periodo ottativo: un unico vocativo sospeso lungo l'arco estremamente teso di 18 versi. Certo la sintassi è sempre complessa in Montale, ma qui lo è in modo eccezionale, tanto da arrischiare l'oscurità. La coordinazione di *orizzonte* 4 e *mare* 10 è interrotta da ben cinque versi, occupati dalla descrizione del cielo e dai vocativi alle nuvole, ai reami, agli Eldoradi, per quanto evidenziata dal fortissimo legame fonico dell'anagramma fra *rame* 4 e *mare* 10⁷.

Sul problema torna nel 2005 Luperini, che non cita Biasin. Egli individua due possibilità, di cui la prima coincide con quella preferita da Biasin:

1. «il mare» (v. 10) può essere complemento oggetto di «spazza» (v. 3), mentre il successivo «lancia» (v. 12) va riferito al «vento» del v. 1, da considerarsi soggetto di questa azione (così: il vento – che suona gli strumenti dei fitti alberi e spazza l'orizzonte e il mare – lancia a terra una tromba di schiume intorte); 2. il «mare» è soggetto di «lancia» e interno alla proposizione relativa aperta da «dove» (v. 5): il vento spazza l'orizzonte «dove» strisce di luce si protendono come aquiloni e il mare, che muta colore, lancia a terra una tromba di schiume intorte.

Lo stesso Luperini esclude che

«mare» sia soggetto di una proposizione autonoma, esterna alla relativa introdotta da «dove»: se infatti questa fosse sintatticamente conclusa e autosufficiente – formata cioè da una relativa («che scaglia a scaglia, livido, muta colore») e da una principale («lancia a terra una tromba di schiume intorte») –, introdurrebbe una frase parallela a quella aperta da «vento» e quest'ultima, essendo priva di un verbo reggente, resterebbe sospesa tagliando in due il componimento e rendendo insostenibile la ripresa del v. 14 («il vento che nasce e che muore»); se invece fosse formata da due relative divise da una virgola (quella successiva a «colore») – come se fosse: «che scaglia a scaglia, livido, muta colore e lancia a terra una tromba di schiume intorte» – sarebbe essa stessa a rimanere sospesa non dandosi poi, nei versi successivi, alcuna sua ripresa⁸.

⁷ Ivi, p. 111.

⁸ LUPERINI, *Commentando* Corno inglese, cit., pp. 151-152.

La soluzione proposta da Biasin e come n. 1 da Luperini è accettata più recentemente anche da Tortora⁹ e si può quindi dire che sia oggi la vulgata. Eppure io sono fermamente convinta che l'unica possibile interpretazione della sintassi del componimento sia quella accolta da Martini, giudicata meno persuasiva da Biasin e Tortora e non presa in considerazione da Luperini. Il vento, con una ripresa anaforica al v. 14, è l'unico soggetto di tutta la poesia e c'è un solo verbo principale, quello dell'ottativa finale «suonasse». Dopo un'apertura sonora nella quale si evoca il rumore del vento fra alberi fitti paragonandolo esplicitamente a un «forte scotere» di lamiere e implicitamente, attraverso il titolo, allo strumento musicale a fiato detto corno inglese¹⁰, la poesia prosegue con la descrizione degli effetti del vento percepibili con la vista: il verbo «spazza» regge due oggetti, «l'orizzonte di rame» del v. 4 e «il mare» del v. 10, separati nettamente fra loro dalla parentesi. Ognuno di questi oggetti è seguito in modo perfettamente simmetrico da relative («dove» del v. 5 e «che» del v. 10), nelle quali vengono descritti gli effetti del vento rispettivamente sul cielo e sul mare, congiunti fra loro da un orizzonte color rame per il filtrare fra nuvole tempestose della luce del sole al tramonto. La relativa che descrive il mare contiene due azioni verbali in asindeto: «che scaglia a scaglia, livido, muta colore (e) lancia a terra una tromba di schiume intorte». Dobbiamo immaginare il poeta collocato sulla riva, in posizione abbastanza elevata nei pressi di un folto di alberi, con lo sguardo rivolto al mare sul quale sta tramontando il sole (che è esattamente la situazione di chi sta sulla costa delle Cinque Terre): il sole, ormai basso sull'orizzonte, è nascosto dalle nubi, ma poiché il forte vento le dirada e le squarcia qua e là, si fanno strada fra di esse i suoi raggi luminosi (le «strisce di luce»), che, protendendosi¹¹ dall'orizzonte verso il cielo ancora rimbombante dei tuoni della tempesta che si allontana, guidano in alto lo sguardo verso un luminoso intermezzo di nubi chiare e trascorrenti che fa intravedere la possibilità di mondi diversi e migliori. Dopo questa parentesi col v. 10 lo sguardo torna verso il mare, che sotto l'azione del vento si corruga, cambia colore diventando livido e si abbatte sulla riva con una torsione schiumosa di onde. Il vento è l'agente che imprime a tutto – alberi, luci dell'orizzonte, nuvole, mare – un moto rapido e cangiante e che infine, con brusco stacco segnalato dal cambio di ritmo al v. 14, si placa mentre annotta. Dal punto di vista sintattico il componimento si apre con l'enunciazione del soggetto «il vento», cui segue una serie di relative e di incisi: poi, dopo una ripresa anaforica del

⁹ TORTORA, «Ogni apparenza d'intorno vacilla s'umilia scompare», cit., pp. 145-147.

¹⁰ Rispondendo a una domanda sul perché, traducendo dalla *Tempesta* di Emily Dickinson «There came a wind like a bugle» con «Con un suono di corno / il vento arrivò», avesse sostituito «corno» a «bugle», Montale osservava: «Forse “suono di corno” mi suonava meglio di altri possibili sinonimi. E tra i tanti tipi di corno avrei potuto pensare al corno inglese: dà un certo lamento che andrebbe bene qui» (BIASIN, *Il vento di Debussy*, cit., p. 39 nota 57). Sulla traduzione montaliana della poesia della Dickinson vd. V. JANNER, *La Tempesta di Emily Dickinson nella traduzione di Montale*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXIX-XXX, 2007, pp. 169-184.

¹¹ Sulla valenza 'etica' di questo verbo in Montale si veda la notazione di ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*, Ossi di seppia, cit., p. 39 nota 10.

soggetto ormai lontano (v. 14), tutto precipita sull'unico verbo principale: «suonasse». Si tratta della movimentata, e al tempo stesso estremamente precisa, descrizione di un momento di cambiamenti atmosferici simile alla breve tempesta estiva descritta in *Arsenio*, componimento nel quale non a caso ritornano la «tromba» marina, il vento, le nubi, il tuono, il rumore di lamiera:

Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorgi,
più d'essi vagabonda: salso nembo
vorticante, soffiato dal ribelle
elemento alle nubi (vv. 13-17)¹².

quando rotola
il tuono con un fremer di lamiera
percossa (vv. 25-27)¹³.

Nonostante la distanza, anche ideologica oltre che cronologica (*Arsenio* è del 1927), che divide le due poesie, le accomuna la descrizione di uno di quegli improvvisi sconvolgimenti della natura in cui sembra quasi possibile lo schiudersi del miracolo che rompa la catena della necessità. Va sottolineato che, nonostante la ricchezza di riferimenti culturali, non solo letterari ma anche musicali, additati dagli studiosi per *Corno inglese* – e ne aggiungerò qualcuno anch'io –, all'origine di una descrizione così esatta e dettagliata non può esserci che un'esperienza reale.

Tornando alla sintassi, mi sembra che l'interpretazione che oggi va per la maggiore, quella cioè che divide il componimento in due periodi, entrambi col «vento» come soggetto e aventi il primo come verbo principale «lancia», il secondo «suonasse», rompa la compattezza del componimento dividendolo in due valve e dia un indebito risalto all'azione di lanciare «a terra una tromba di schiume intorte», che invece fa parte dell'insieme della descrizione degli effetti del vento: molto più efficace che la tensione del componimento si sciogla nell'unico verbo finale, l'ottativo «suonasse». Una riprova che questa è l'unica interpretazione possibile si ha anche dal confronto con altri componimenti montaliani costituiti da un unico periodo: prendo come termini di raffronto i due che sono stati ricordati dagli interpreti, l'*Oso* sull'upupa e *L'anguilla*¹⁴. In tutte e tre queste poesie c'è una struttura portante costituita da riprese anaforiche – del soggetto nel caso di *Corno inglese*, del vocativo nel caso dell'*Upupa*, dell'oggetto nel caso dell'*Anguilla* – con gli

¹² Cataldi-D'Amely interpretano «ruotante nembo salato, che il vento spinge (“soffiato”) dal mare, elemento selvaggio (“ribelle”), verso le nubi» (cfr. E. MONTALE, *Ossi di seppia*, a cura di P. CATALDI e F. D'AMELY, Milano, Mondadori, 2003, collezione Oscar, *ad locum*). Io invece intenderei: «soffiato verso le nubi dall'elemento ribelle (il vento)».

¹³ MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 81.

¹⁴ Ivi, pp. 47 e 254.

elementi descrittivi inseriti in relative e in apposizioni, finché la tensione sintattica del componimento si scioglie nei versi finali che contengono l'enunciato verbale e rivelano la struttura: l'ottativa «suonasse» al v. 16 di *Corno inglese*, due esclamative in asindeto introdotte da «come», la prima delle quali composta a sua volta da due frasi asindetice, ai vv. 9-10 dell'*Upupa*, l'interrogativa «puoi tu / non crederla sorella?» ai vv. 29-30 dell'*Anguilla*. Ebbene, in tutti e tre i casi Montale usa il punto e virgola esclusivamente prima delle riprese anaforiche: si vedano il v. 13 di *Corno inglese*, il v. 4 dell'*Upupa*, i vv. 14, 19, 25 dell'*Anguilla*¹⁵. Questo rilievo consente di escludere che in *Corno inglese* ci sia più di una principale prima della fine e dentro una delle riprese anaforiche, come accadrebbe se «lancia» del v. 12 (che viene prima del punto e virgola) avesse per soggetto il vento. Quanto all'affermazione di Biasin citata sopra che «la costruzione di due verbi collegati paratatticamente da una virgola [...] è certamente insolita in Montale», essa è smentita, mi sembra, dai vv. 5-7 dell'*Upupa*:

come
per te il tempo s'arresta,
non muore più il Febbraio,

È notevole che l'asindeto sia stato introdotto da Montale a partire dall'edizione Ribet: la Gobetti aveva infatti

come per te s'arresta
il tempo e non muore più il Febbraio;

La virgola, che qui separa, a partire dalla riformulazione in unico periodo nella Ribet, i due membri dell'asindeto, in *Corno inglese* è stata aggiunta dall'autore solo in occasione della pubblicazione nell'*Opera in versi* ed è spia del fatto che egli avvertì la difficoltà per il lettore di orientarsi nella complessa sintassi del componimento e volle eliminare una possibile ambiguità, evitando che «lancia» potesse essere preso per verbo avente a soggetto «il vento» di v. 1; infatti la nuova virgola, che non ha rispondenza prima del «che» relativo, non può essere intesa come virgola che isoli una subordinata relativa ma solo come evidenziatore di un asindeto,

¹⁵ È da notare che nell'*Oss* sull'*upupa* la struttura a periodo unico compare solo a partire dalla Ribet. La Gobetti era formulata diversamente e si articolava in due distinti periodi con un punto fermo dopo «pollaio» (MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 877). L'intenzionalità nell'uso del punto e virgola a sottolineare esclusivamente le riprese anaforiche nelle strutture a periodo unico è provata dal fatto che nella prima redazione in due periodi c'era un punto e virgola 'normale' dopo «Febbraio». Anche nell'*Anguilla* il punto e virgola prima dell'ultima ripresa del soggetto mediante apposizione («l'iride breve») è aggiunto a partire dall'inclusione della poesia nella *Byfiera*, Venezia, Neri Pozza, 1956, mentre mancava ogni interpunzione nella prima edizione in «Botteghe Oscure» del 1948, a riprova anche qui dell'intenzionalità di quest'uso montaliano del punto e virgola.

mentre con l'interpretazione Biasin-Luperini la virgola separerebbe il verbo dal suo soggetto¹⁶.

Rispetto ai due componenti a periodo unico chiamati a confronto, *Corno inglese* ha un andamento sintattico assai più complesso e spezzato, che inevitabilmente genera ambiguità: mi sembra per esempio che a una prima lettura si sia fatalmente portati a intendere «e il mare» di v. 10 come coordinato a «Il vento» di v. 1 e solo con la ripresa anaforica «il vento» al v. 14 si esce dall'inganno; e abbiamo già visto come l'asindeto dei vv. 11-12 abbia fuorviato gli interpreti. La difficoltà sintattica è ulteriormente accresciuta dall'inciso del v. 2, un paragone del rumore del vento con lamiere scosse inserito addirittura prima che il verbo «suona» riceva il suo oggetto, e dalla lunga parentesi dei vv. 7-9, che separa il verbo «spazza» con il complemento oggetto «d'orizzonte» dal secondo complemento oggetto «e il mare». Non credo affatto che queste durezze sintattiche siano volute e servano a generare ambiguità poetica: mi sembrano anzi la spia di qualcosa di non del tutto risolto in questa pur straordinaria poesia giovanile. Un indizio potrebbe essere il fatto che al momento di riproporla nell'*Opera in versi* Montale, oltre ad aggiungere, come abbiamo detto, una virgola prima di «lancia» per chiarire l'asindeto, mandò per lettera alla Bettarini una «possibile variante» che riscriveva i primi quattro versi allo scopo di eliminare il primo inciso, che gli «pareva insopportabile»¹⁷. Del tutto divergente la valutazione di Tortora, che assegna all'ambiguità sintattica una posizione centrale nella sua interpretazione del componimento e la ritiene un obiettivo perseguito volutamente dal poeta allo scopo di gettare il lettore in uno stato di confusione che, facendogli smarrire completamente con l'oscillazione fra diverse possibilità «de elementari coordinate spaziali», gli consente il 'salto' verso «una dimensione altra, superiore all'umana contingenza»¹⁸.

¹⁶ LUPERINI, *Commentando* Corno inglese, cit., p. 152, avverte la difficoltà e pensa di risolverla dando alla virgola un valore non sintattico ma retorico, di segnalazione di pausa: «Quella virgola, da sola [cioè senza la corrispondente prima del relativo "che" al v. 10], potrebbe invece indicare una cesura, una sospensione necessaria perché il lettore possa ricollegare al suo lontano soggetto (la parola "vento") il verbo "lancia"».

¹⁷ MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 865: «Il vento che stasera ha suonato / con un suo forte scuotere di lame / gli strumenti degli alberi e ha sconvolto / uno sfondo di rame».

¹⁸ TORTORA, «Ogni apparenza d'intorno vacilla s'umilia scompar», cit., p. 148. Si può ancora aggiungere che l'immagine del mare che «lancia a terra una tromba / di schiume intorte», oltre alle reminiscenze dannunziane segnalate in MENGALDO, *La tradizione*, cit., p. 328 (*Le Ore marine*, 53-55 «ascolta la romba / della voluta / e odevi la tromba / del Tritone...») e *Anniversario orfico*, 5-6 «Dalle schiume canute ai gorghi intorti / fremere udimmo tutto il mare nostro»), presenta sorprendenti consonanze con VIRGILIO, *Georg.*, 4, 528-529 «Haec Proteus, et se iactu dedit aequor in altum, / quaque dedit, spumantem undam sub vertice torsit», ed *Aen.*, 3, 207 = 4, 583 «adnixi torquent spumas», versi nei quali ritornano tutti insieme i concetti di torcere, lanciare e schiume: «lancia» in unione con l'aggettivo «intorte» è in un certo senso la resa dell'unico verbo latino «antorqueo» (o «torqueo»), che non di rado è unito con «procella» o «unda» ed è verbo che combina in sé l'idea di «torcere» («intorte») e «lanciare». Debbo questo suggerimento a Vincenzo Fera, che mi segnala inoltre che «spazza» del v. 3, collocato in fine di verso e con *enjambement*, è certamente memore – come dimostra il ricorrere nella stessa posizione metrica con *enjambement* nonché

Desidero infine soffermarmi sull'intermezzo luminoso dei versi 7-9. Essi costituiscono una «parentesi sospensiva [...] di ascendenza petrarchesco-leopardiana»¹⁹, per la quale è stato chiamato a confronto un luogo di Pascoli:

Su tutte le lucide vette
tremava un sospiro di vento;
squassavano le cavallette
finissimi sistri d'argento
(tintinni a invisibili porte
che forse non s'aprono più?...)²⁰.

Anche questi versi fanno parte di una lirica in cui c'è un turbamento tempestoso della natura (vv. 5-6: «Venivano soffi di lampi / da un nero di nubi laggiù») e vi compare un cenno a porte che forse non s'aprono. Ma torniamo alla parentesi che costituisce il cuore di *Corno inglese*²¹. Dalle nuvole chiare che viaggiano in cielo si schiude una promessa di felicità, molto simile a quella dei gialli dei limoni intravisti, in una poesia di poco posteriore, «da un malchiuso portone»²². Questo valore simbolico delle nuvole negli *Ossi* è confermato dai numerosi riscontri interni che sono stati indicati²³, fra i quali il più interessante, perché vi torna anche il concetto delle nuvole in viaggio, è *Fine dell'infanzia*, vv. 69-71:

Eravamo nell'età verginale
in cui le nubi non sono cifre o sigle
ma le belle sorelle che si guardano viaggiare²⁴.

la particolarità della parola – di U. FOSCOLO, *Sepolcri*, vv. 231-232 «il tempo con sue fredde ale vi spazza / fin le rovine» e che alle reminiscenze pascoliane di *Corno inglese* segnalate finora è forse da aggiungere *Canti di Castelvecchio*, *La canzone della granata*, vv. 1-4: «Ricordi quand'eri saggina / coi penduli grani che il vento / scoteva, come una manina / di bimbo il sonaglio d'argento?» e 7-8 «tu gracile e roggia / tinnivi coi cento ramelli» (si noti il ricorrere delle parole «vento» e «scuotere» e il paragone del vento col rumore di qualcosa di metallico: «sonaglio d'argento» in Pascoli / «dame» in Montale).

¹⁹ ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*, *Ossi di seppia*, cit., p. 39.

²⁰ *Myrica*, *L'assiuolo*, 17-22, segnalato da E. PASQUINI, *Intertestualità e intratestualità nella Commedia dantesca*, Bologna, CLUEB, 1993, p. 207.

²¹ BIASIN, *Il vento di Debussy*, cit., p. 32, la giudica «il centro – sintattico, visivo, musicale, affettivo – di tutta la poesia, nella quale produce una dissonanza fondamentale, sottolineata e contenuta dalle parentesi che prolungano la sospensione già ampia tra il soggetto e l'oggetto, tra la natura e il poeta».

²² *I limoni*, vv. 43-45: vd. BIASIN, *Il vento di Debussy*, cit., p. 32. *I limoni* sono datati al novembre del 1922 (MONTALE, *L'opera in versi*, cit., pp. 862-863).

²³ E. BONORA, *La poesia di Montale*. *Ossi di seppia*, Padova, Liviana, 1982, p. 123; BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, cit., pp. 120-121. Bonora rinvia anche a una prosa di Baudelaire, *L'étranger*: «J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!».

²⁴ MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 66. E si ricordino anche «le carovane dell'aria» di una redazione di *Vasca* anteriore a quella definitiva, v. 16 (ivi, p. 882).

Per gli «alti Eldoradi» – variazione raffinata del più banale «nuvole d'oro» di Pascoli, *Myricae, Con gli angeli*, v. 8 – è stato richiamato un passo dei *Trucioli* di Sbarbaro, che Montale ben conosceva²⁵. Interessante è anche l'accostamento operato da Lonardi²⁶ fra

reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!

e le parole di un recitativo di Alfonso XI nella *Favorita* di Donizetti (una parte, quella di Alfonso, che Montale stesso dichiara di aver imparato per intero quando studiava sotto la guida di Ernesto Sivori²⁷):

Giardini d'Alcazàr, de' mauri regi
care delizie²⁸.

Come osserva Lonardi, anche se nessuna delle parole dell'opera viene ripresa, «il recipiente sintattico-ritmico è proprio quello» e la somiglianza a livello metrico è accentuata dall'endecasillabo con forte cesura data dalla parola tronca in sesta sede; infine «anche la densità esoticheggiante e insieme sonora del recitativo di Alfonso è ricalcata da questo di Montale. E allora non solo si risponde con l'Eldorado all'Alcazàr, ma abbondano le toniche in -à-».

Nonostante la ricchezza di riferimenti culturali proposti per la parentesi mi sembra si possa ancora aggiungere uno non irrilevante:

CALIBANO – Be not afeard; the isle is full of noises,
sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
will hum about mine ears; and sometimes voices,
that, if I then had wak'd after long sleep,
will make me sleep again: and then, in dreaming,
the clouds methought would open, and show riches

²⁵ R. LUPERINI, *Storia di Montale*, Bari, Laterza 1986, p. 28 nota 28; C. SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, Milano, Garzanti, 1999, p. 178: «Come d'un eldorado andavamo in cerca di una locanda». In altro senso è usato *El Dorado* in *Costa San Giorgio*, v. 13. Sul termine e su un possibile riferimento a Baudelaire vd. anche TORTORA, «Ogni apparenza d'intorno vacilla s'umilia scompare», cit. p. 149 nota 43. Per una possibile eco dannunziana nella parola «reami» vd. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, cit., p. 323.

²⁶ G. LONARDI, *Montale, la poesia e il melodramma*, «Chroniques italiennes», LVII, 1999, 1, pp. 65-75, a p. 71.

²⁷ «Imparai poi tutta la parte di Alfonso XII [sic] nella *Favorita*» (*Il profeta dell'Apocalisse*, in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, p. 1664).

²⁸ Cito il testo da un'edizione di quegli anni: *La Favorita*. Dramma serio in quattro atti di ROYER e VAEZ, tradotto da F. JANNEITI, musica di G. DONIZETTI, Milano, Attilio Barion, 1922, p. 10.

ready to drop upon me; that, when I wak'd,
I cried to dream again.
SHAKESPEARE, *The Tempest*, Act III, Scene II

Molti, mi sembra, i punti di contatto fra i due testi: un risuonare nella natura di strumenti («instruments» / «strumenti») dal suono metallico («twangling» / «scuotere di lame») e soprattutto nubi («clouds» / «nuvole») che si aprono («methought would open» / «malchiuse porte») mostrando ricchezze («riches» / «Eldoradi»).

Shakespeare era molto presente a Montale negli anni in cui fu composto *Corno inglese*, come appare da un paio di notazioni in *Quaderno genovese*²⁹. Quanto alla *Tempesta*, se ne trova addirittura una citazione nel *Mottetto 9* delle *Occasioni*:

e poi? Luce di lampo
invano può mutarvi in alcunché
di ricco e strano. Altro era il tuo stampo.

È Montale stesso a segnalare la citazione inviando la poesia alla Brandeis:

Nella quale [*scil.* poesiola] è incluso un verso di Shakespeare: something of rich and strange, o qualcosa di simile che ho ricordato a memoria³⁰.

E non c'è bisogno di ricordare che lo Shakespeare dei sonetti e di *Midsummer's night* apre il *Quaderno di traduzioni* e che da un sonetto di Shakespeare è tratta l'epigrafe per la IV sezione delle *Occasioni*.

E visto che siamo nell'ambito della letteratura inglese, segnalo ancora il vagabondare delle nubi nell'*incipit* di una famosa poesia di William Wordsworth: «I wandered lonely as a cloud / that floats on high o'er vales and hills»³¹. Ed è già stato notato lo stretto legame di *Corno inglese* con l'*Ode to the West Wind* di Percy Bysshe Shelly³², alla quale, oltre che di spunti particolari, è debitrice dell'idea strutturante dell'invocazione al vento perché faccia del poeta il suo strumento.

²⁹ E. MONTALE, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, con uno scritto di S. SOLMI, Milano, Mondadori, 1983, pp. 22-23 (notazione di lunedì 5 marzo 1917): «Qualche cosa di Shakespeare (*Sogno*, *Macbeth*, forse *Amleto*)» è inclusa fra i quaranta libri che porterebbe con sé dovendosi ritirare a vita cenobitica; p. 64 (2 agosto 1917): «Letto alquanto di una *Antologia Shakespeariana* molto utile», che la curatrice, p. 175 nota 249, pensa possa essere G. SHAKESPEARE, *Tragedie scelte* (*Otello*, *Macbeth*, *Il mercante di Venezia*), con prefazione del prof. E. LEVI, Milano, Sonzogno, 1911.

³⁰ E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di R. BETTARINI, G. MANGHETTI e F. ZABAGLI, con un saggio introduttivo di R. BETTARINI, Milano, Mondadori, 2006, lettera n. 143 del 20 novembre 1938, pp. 258-259. Si tratta di *Tempesta*, atto I, sc. 2 «but doth suffer a sea-change / into something rich and strange» (canzone di Ariel). Ringrazio Francesco Bausi per la segnalazione.

³¹ Per un possibile rapporto di *Corno inglese* con alcuni versi del *Prelude* dello stesso Wordsworth vd. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*, Ossi di seppia, cit., p. 40.

³² BIASIN, *Il vento di Debussy*, cit., p. 30 e p. 40 nota 68.

Infine la frase nominale della parentesi con la sua triplice elencazione e i suoi punti esclamativi (ridotti da tre a due nel passaggio dalla pubblicazione su «Primo Tempo» alle edizioni successive, così come è eliminato il punto esclamativo finale dopo «cuore») trova un perfetto parallelo in una poesia della maturità di Montale compresa nella *Bufera*, nella strofa conclusiva del *Gallo cedrone*:

Zuffe di rostri, amori, nidi d'uova
marmorate, divine!³³

Anche in questo più tardo componimento la frase nominale esclamativa introduce nella cupezza del componimento sulla morte dell'animale abbattuto da un «breve sparò», col quale il poeta s'identifica, una sospensione momentanea di felicità, questa volta la felicità passata del piccolo animale-simbolo³⁴. E che si tratti sia in *Corno inglese* sia nel *Gallo cedrone* di uno di quei momenti privilegiati in cui la vita «rompe dal suo insopportabile ordito» è dimostrato dal legame che unisce le «zuffe di rostri» del *Gallo cedrone* con un'altra zuffa di altri animali-simbolo, i falchi (si ricordi «il falco alto levato» di un *Ossò*), in una poesia ancora più tarda, a riprova della sostanziale unitarietà del libro poetico di Montale:

I falchi
sempre troppo lontani dal tuo sguardo
raramente li hai visti davvicino.
Uno a Étretat che sorvegliava i goffi
voli dei suoi bambini.
Due altri in Grecia, sulla via di Delfi,
una zuffa di piume soffici, due becchi giovani
arditi e inoffensivi.

Ti piaceva la vita fatta a pezzi,
quella che rompe dal suo insopportabile
ordito³⁵.

Xenia II, 12

La vita fatta a pezzi che rompe dall'ordito ha il suo corrispondente sintattico nella parentesi sospensiva di *Corno inglese* e nella sua enumerazione nominale, stilema, questo secondo, al quale non a caso Montale ricorre di nuovo con valenza in tutto simile nel *Gallo cedrone*.

³³ MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 253. Mi pare che basti questo parallelo a escludere l'interpretazione dei sostantivi in parentesi come vocativi data da MARTINI, *Occasioni*, cit., p. 111 (vd. sopra, p. 131).

³⁴ Pascoli aveva evocato i momenti di felicità della breve vita del torello condotto a morte con analogo frase esclamativa: «Passa: un uomo alla testa, uno alle spalle: / è impastoiato, ad or ad or trempella... / Passa... Oh! poggi solivi! ombrose stalle! / E quanto fieno! quanta lupinella!» (*Primi poemetti, Il torello*, V 7-10).

³⁵ MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 308.