

Appunti per una lettura sonora di *Ossi di Seppia* di Matteo Cazzato*

Il saggio mira ad analizzare alcuni luoghi della prima raccolta di Eugenio Montale prestando particolare attenzione all'aspetto sonoro, non dal punto di vista fonetico, quanto piuttosto ripercorrendo i suoni e i silenzi che vanno a costruire il paesaggio poetico e tematico descritto dal poeta, e che diventano correlativi oggettivi nella ricerca del miracolo epifanico.

Parole chiave: Montale, retorica silenzio-suono, ricerca metafisica, rapporto soggetto-realtà, disillusione.

Notes for an acoustical reading of Ossi di seppia

The essay aims to analyze Eugenio Montale's first volume, paying particular attention to the sound, not so much from the phonetic point of view, but rather by retracing the sounds and silences that build the poetic landscape described by the poet, and which become objective correlatives in the search for the epiphanic miracle.

Keywords: Montale, silence and sound rhetoric, metaphysical quest, subject-reality relationship, disillusionment.

Silenzio e suono sono componenti importanti del paesaggio poetico di *Ossi di seppia* in un gioco di contrasti e rimandi in cui si generano campi di tensioni uditive¹. Già è stata notata dalla critica la presenza di questi due temi nella poesia di Montale, legata anche alla grande passione del poeta

* Università degli studi di Trento; matteo.cazzato@unitn.it.

¹ Per la retorica del silenzio cfr.: B. Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore*, Laterza, Roma-Bari 2015; P. Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, il Mulino, Bologna 1986; P. Luxardo Franchi, *Le figure del silenzio*, Cleup, Padova 1989. Nel caso specifico di Montale per la retorica del silenzio e della negazione J.C. Brook, *The Expression of the Inexpressible in Eugenio Montale's Poetry: Metaphor, Negation and Silence*, Clarendon Press, Oxford 2002. L'edizione di riferimento per la raccolta montaliana è: E. Montale, *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 2011.

per la musica, soprattutto pensiamo a Debussy². Il silenzio può poi essere associato per sinestesia ad altre percezioni sensoriali, in una dinamica che apre verso il momento epifanico unendo luce e suono, con modalità note alla poesia italiana a partire da Dante³. Così anche in Montale la contrapposizione suono-silenzio si intreccia a livello percettivo con le molte altre che attraversano la prima raccolta dell'autore: mare-terra, vitalità-aridità, infanzia-età adulta⁴. Sebbene l'immaginario sonoro sia già stato osservato, ci sono ancora alcuni aspetti che possono emergere ascoltando suoni e silenzi del paesaggio montaliano secondo i diversi valori simbolico-tematici che assumono di volta in volta, e si possono individuare legami in alcuni casi nuovi stabiliti dagli elementi uditivi fra alcuni componimenti. Si può poi mettere in evidenza anche una particolare circolarità della raccolta, che si apre e si chiude nel segno della speranza offerta dall'io lirico al lettore in *In limine* e in *Riviere*: trovare le maglie rotte nella rete, andare oltre l'aridità della vita seguendo delle sonorità rivelatrici e cariche di vitalità. Fra questi due estremi sta la descrizione di un'intera gamma di suoni che rappresentano il critico rapporto del soggetto con la realtà, percepita ora come esperienza vuota e priva di senso, ora come una minaccia all'esistenza del singolo individuo.

² Possiamo tornare per la tematica specifica a C.A. McCormick, *Sound and Silence in Montale's "Ossi di Seppia"*, in "The Modern Language Review", LXII, 1967, 4, pp. 633-41, in cui si offre una panoramica della raccolta attraverso un catalogo dei diversi suoni presenti. E più recentemente: A. Bardazzi, *The Sound of Silence in Eugenio Montale: A Critical Analysis of «Ossi Di Seppia»*, in "HARTS & Minds: The Journal of Humanities and Arts", I, 2014, 4, pp. 2-18. Poi considerando la questione del silenzio da un punto di vista retorico cfr. M. Colella, «Con righe a puntini... quasi per suggerire 'continua'». *Aposiopesi e retorica del silenzio nella poesia montaliana*, in "Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric", XXXV, 2017, 4, pp. 425-44. Per la musica nell'opera di Montale fra i molti lavori presenti ricordiamo: G.P. Biasin, *Il vento di Debussy: poesia e musica in Montale*, in "Rivista di studi italiani", I, 1983, 2, pp. 50-74; A. Martini, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, in "Versants: Litterature italienne contemporaine", XI, 1987, pp. 105-22; L.C. Rossi, *Montale e «l'orrido repertorio operistico»: presenze, echi, cronache del melodramma tra versi e prose*, Sestante edizioni, Bergamo 2007. Infine pensiamo per l'importanza dell'immaginario sonoro, e specificatamente musicale, ad *Accordi*, la prima raccolta messa insieme dall'autore fra 1918 e 1920 (di cui solo *Corno inglese* entrerà negli *Ossi*) e alla contemporanea poesia *Musica silenziosa*, tutti testi segnati da un paesaggio prettamente uditivo e simbolista. Cfr. M.S. Assante, *Prove generali: analisi mimetico-musicale di «Accordi» di Eugenio Montale*, in "Sinestesie", XIII, 2015, pp. 19-36 (numero monografico dal titolo *Sentieri della modernità. Da Leopardi a Pasolini*, prefazione di A.R. Pupino).

³ Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore*, cit., p. 35.

⁴ Per gli altri campi di tensione che attraversano le poesie degli *Ossi* numerosa è la bibliografia disponibile. In particolare rimandiamo a: R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984; Id., *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari 1986; P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000. Ma già in G. Contini, *Una lunga fedeltà*, Einaudi, Torino 1974 si trovano accurate osservazioni sull'argomento.

I. Rivelazioni fra suono e silenzio

Suoni e silenzi del paesaggio offrono aperture in direzione metafisica alla ricerca di quell'oltre che caratterizza l'«afflato ierofanico»⁵ della lirica montaliana. Il «costante scambio tra fisico e metafisico»⁶ della poesia di Montale è messo in evidenza nel primo testo *In limine* proprio grazie al livello uditivo:

Il frullo che tu senti non è un volo
ma il commuoversi dell'eterno grembo.

Il suono non è limitato alla realtà fisica, è segnale di un oltre vitale agognato. Lo slittamento verso il metafisico si ripeterà in altre sensazioni uditive all'interno degli *Ossi*, in certi casi proprio grazie alle sinestesie come in *Portami il girasole*. Nell'aridità del mezzogiorno⁷ si sentono delle musiche (v. 7) con un carattere strano, alludono a qualcosa di altro rispetto alla realtà fattuale. Siamo davanti a un effetto di dissolvenza, la luce accecante si trasforma in uno scorrere di colori indistinti che mutano in tonalità musicali (e pensiamo all'avanguardia artistica con Schönberg e Kandinskij per musica e pittura, e alla passione di Montale per queste forme estetiche). Si arriva fino alla scomparsa di ogni individualità singola nel panismo naturale: «si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: queste in musiche. Svanire / è dunque la ventura delle venture» (vv. 6-8).

Il silenzio come rivelazione metafisica del nulla appare invece in *Non chiederci la parola*⁸. Silenzio metafisico e metapoetico, o meglio suono

⁵ A. Soro, *Le trombe d'oro della solarità. Studi sui primi «Ossi di seppia» di Montale*, Edes, Sassari 2017, p. 40. A questo volume si rimanda in generale per una lettura completa di alcuni singoli componimenti, nella loro genesi e nella loro costruzione in riferimento ai modelli usati da Montale.

⁶ Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, cit., p. 77.

⁷ «C'è un mito in Montale, che riesce proprio centrale alla sua poesia: ben più che il mare; ed è l'ora del meriggio. [...] La distruzione meridiana è il segno esterno più indicativo di questa figura che è: sciogliersi della vita» (Contini, *Una lunga fedeltà*, cit., pp. 12-3).

⁸ Questa poesia è emblema del difficile rapporto fra soggetto e linguaggio che porta alla «problematica relazione con il reale». Cfr. C. Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli «Ossi» attraverso le incarnazioni poetiche della «Bufera» alla lirica decostruttiva dei «Diari»*, Franco Angeli, Milano 2006, p. 87. Nella prima raccolta di Montale la riflessione metapoetica verte su una forma di disincanto linguistico come presa di consapevolezza dei limiti della parola umana e anche poetica nelle sue possibilità di presa sul reale. La parola resta uno strumento opaco che rimanda immagini incomplete. Montale si inserisce così in quella generale crisi ontologica ed epistemologica di inizio Novecento, una sorta di «deontologizzazione del linguaggio» che lo accomuna a Mallarmé, T.S. Eliot e Nietzsche. La parola poetica viene percepita come incapace di porre certezze nel rapporto col mondo. Da questa crisi dell'io e del linguaggio che determina l'impossibilità di un pieno

franto e quasi nullo: «Non chiederci la parola» (v. 1), «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo»⁹. Nell'aridità del mezzogiorno anche la voce poetica si deve arrendere all'assenza di verità certe e stabili, all'impossibilità di un oltre miracoloso¹⁰. La disarmonia e «la problematicità del reale [...] sono questioni che si rovesciano in quelle della problematicità della parola [...] una parola che dia forma a ciò che ne è privo, che interpreti [...] è dichiarata impossibile»¹¹. Come nel contingentismo di Bergson, il linguaggio si mostra incapace di cogliere i rapporti dell'io con la realtà, «può dare solo una rappresentazione approssimativa [...] La parola costringe in rigidi concetti ciò che è continuità dinamica»¹². In questa situazione è meglio lasciare spazio a una dimensione diversa in cui provare a recuperare un rapporto valido col mondo: «il silenzio della contemplazione filosofica, al di sopra del linguaggio»¹³. In *Non chiederci la parola* viene evocato il silenzio del linguaggio, come in altri testi si vorrebbe evitare ogni eccesso di suono (soprattutto i suoni della modernità) per poter avere occasioni autentiche nel loro valore epifanico.

Poesia fondamentale nella produzione di Montale è *I limoni*¹⁴. Qui viene espressa la presa di posizione contro «i poeti laureati» (v. 1) e i loro paesaggi sublimi, a favore di un paesaggio umile («erbosi / fossi» vv. 4-5, «pozzanghere / mezzo seccate» vv. 5-6) in cui forse però si potrà

atto conoscitivo deriva il rifiuto espresso in *I limoni* ad essere poeta-vate (cfr. Ott, *Montale e la parola riflessa*, cit., p. 51). In questa situazione di crisi del linguaggio la parola poetica per il poeta può essere solo un «rottame», un «osso di seppia».

⁹ Nei casi migliori, quando l'animo del soggetto lirico è più pacificato, le sillabe sono «api ronzanti», la parola «un'eco» (vv. 19 e 20) della voce piena e vitale del mare, della natura, come in *Noi non sappiamo quale sortiremo*. Ma comunque si tratta sempre di «parole senza rumore» come si dice pochi versi dopo nella stessa poesia. Può poi essere interessante confrontare le espressioni di *Non chiederci la parola* con alcuni versi di *Marezzo* come «Parli e non riconosci i tuoi accenti» (v. 53) e «Nessuno ascolta / la nostra voce più» (vv. 62-63) per vedere una certa sintonia di immagini e atteggiamenti esistenziali.

¹⁰ In *Forse un mattino andando* l'aridità è ancora esistenziale, e di nuovo abbiamo l'assenza di suono: l'io poetico sta «zitto» (v. 7), e non rivela agli altri la scoperta del nulla, del vuoto totale dell'indistinto. Altri silenzi metafisici sono il «messaggio / muto» di *Delta* (vv. 11-12) e «Il silenzio» in cui si vorrebbe sentire una rivelazione salvifica in *Crisalide* (vv. 71-75). Per una lettura interessante di questa poesia cfr. Ott, *Montale e la parola riflessa*, cit., pp. 67-70.

¹¹ E. Testa, *Montale*, Einaudi, Torino 2000, p. 16.

¹² Ott, *Montale e la parola riflessa*, cit., pp. 43-4.

¹³ Ivi, p. 45.

¹⁴ Per questa singola poesia cfr.: M. Tortora, *L'incipit di «Ossi di seppia»*. *Pan, il meriggio e fonti nietzschiane ne «I limoni» di Eugenio Montale*, in «L'Ellisse», VII, 2012, pp. 11-44 (volume monografico dal titolo *Interazioni montaliane*, a cura di S. Chessa e M. Tortora); Soro, *Le trombe d'oro della solarità*, cit., pp. 31-40.

trovare, anche se solo per un breve attimo, uno spiraglio verso la verità nascosta dietro le apparenze consuete. La seconda strofa introduce l'elemento sonoro: «Meglio se le gazzarre degli uccelli / si spengono inghiottite dall'azzurro: / più chiaro si ascolta il susurro / dei rami amici nell'aria che quasi non si muove» (vv. 11-14). I «rami amici» sono gli alberi di limoni, il loro suono è tenue, quasi assente. Solo se «delle diverte passioni / per miracolo tace la guerra»¹⁵, si arriva ai silenzi «in cui le cose / s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto», i momenti in cui appare «qualche disturbata Divinità» (v. 36). Questo svanire del suono richiama la situazione di *Portami il girasole* e possiamo ipotizzare che il segreto ultimo, l'oltre intravisto ne *I limoni*, e cercato dall'io lirico per quasi tutta la raccolta, coincida – seppur da una prospettiva diversa – con il fluire solare e panico-sinestetico¹⁶ dell'altra poesia. Dunque si è aperto nella sonorità uno spiraglio metafisico al di là delle contingenze¹⁷, però poi irrompe nuovamente la vita mondana con le sue «città rumorose» (v. 38). Ma se si è fortunati anche in città può ripetersi il miracolo dei limoni con un nuovo slittamento sinestetico: i limoni diventano musica, «in petto ci scrosciano / le loro canzoni / le trombe d'oro della solarità»¹⁸.

In *Falsetto* si trova poi un suono che appare come un presagio metafisico, per la ragazza immersa nella natura, Esterina, un «concerto ineffabile»: un suono elisio, invece per l'animo del poeta quasi il suono «d'incrinata brocca / percossa» (vv. 18-19), perché l'io lirico avverte una crisi in cui viene meno il rapporto armonico fra il soggetto e la realtà.

¹⁵ La guerra vera tace e si sospendono per un attimo gli spari in *Valmorbia*, unica poesia della raccolta ad affrontare e rievocare il tema bellico. In quel caso pure il silenzio serve a far emergere un suono, quello «roco» del fiume.

¹⁶ McCormick, *Sound and Silence*, cit., p. 635 legge *Portami il girasole* con delle connotazioni negative. Certo si tratta di un annullarsi nell'indistinto, ma l'io poetico sembra qui percepirlo come un'immersione panica, addirittura invocata nell'anafora di «Portami», richiesta insistita di quella pianta solare che conduce alle « trasparenze » in cui la vita si mostra nella sua «essenza» (vv. 10-11). La morte viene mostrata qui come «destino ultimo» in cui «l'essere è restituito all'essenza» (Soro, *Le trombe d'oro della solarità*, cit., p. 141). Così le sonorità sinestetiche di questi versi vanno percepite come una rivelazione che porta finalmente all'oltre desiderato, e dunque in generale di segno positivo.

¹⁷ Il riferimento filosofico di Montale è il contingentismo di Boutroux e Bergson. Cfr. almeno B. Rosada, *Il contingentismo di Montale*, in «Studi novecenteschi», X, 1983, 25-26, pp. 5-56.

¹⁸ E questa solarità, quasi un assoluto, ricorda molto la situazione del «girasole impazito di luce» del v. 12 di *Portami il girasole*. Ma l'oro può rimandare ad un'altra epifania mancata e sempre accompagnata a percezioni uditive: gli «alti Eldoradi» dalle «malchiese porte» di *Corno inglese* (vv. 8-9), intravisti solo un attimo.

2. Suoni contrastanti di una vita scordata

Un elemento importante del paesaggio di *Ossi di seppia* è il vento, fin dalla prima poesia¹⁹. Il vento nelle sue sonorità presenta valori ambivalenti, di vitalità o di violenza, appare ancipite come l'altro protagonista della raccolta, il mare²⁰, ma in ogni caso con suoni forti. Il vento viene anche personificato e diventa interprete musicale di *Corno inglese*²¹, dove «suona attento gli strumenti dei fitti alberi» (v. 3). La situazione della vegetazione “suonata” dagli agenti atmosferici ricorda quella de *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio. In Montale però la musica è «un forte scotere di lame», un suono metallico e duro come il «fremere di lamiera» del tuono che si sentirà poi in *Arsenio* (v. 26). Un elemento di disturbo ostacola la vitalità del vento, che non è in grado di far risuonare a pieno il cuore del poeta, strumento non accordato con gli altri:

il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annerà
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore.

Il vento non è qui più né la pienezza vitale della natura, né l'indistinto minaccioso in cui annullarsi. Assume i suoni cupi di un ululato, oppure sembra un sibilo nervoso come quello di *Cigola la carrucola del pozzo*. Siamo davanti ad una «rappresentazione della disarmonia [...] un rapporto di sostanziale estraneità nei confronti del mondo da parte dell'io»²². D'altronde, a differenza del D'Annunzio di *Alcyone*, in Montale troviamo «non l'esaltazione dell'io di fronte al trasmutarsi ciclico della natura, ma la sua condanna e la sua finitezza; non l'accordo e la fusione con il mare,

¹⁹ Una poesia lo porta nel titolo, *Vento e bandiere*. Il trittico de *L'agave su lo scoglio* vede ogni poesia dedicata ad un vento diverso.

²⁰ Sulla rappresentazione sonora di questi due personaggi naturali cfr. Bardazzi, *The Sound of Silence*, cit., pp. 8-9, che sostiene a ragione una prevalenza dell'aspetto acustico su quello visivo nella descrizione del paesaggio ligure da parte del poeta.

²¹ Per questa poesia cfr.: R. Luperini, *Commentando Corno inglese*, in Id., *Montale e l'allegoria moderna*, Liguori, Napoli 2012, p. 93; Soro, *Le trombe d'oro della solarità*, cit., pp. 41-53; S. Rizzo, *Schede per «Corno inglese» di Montale*, in “L'Ellisse”, VIII, 2013, I, pp. 145-55; M. Tortora, «Ogni apparenza d'intorno vacilla s'umilia scomparire». *Lettura di Corno inglese*, in “Allegoria”, LXV-LXVI, 2012, pp. 134-53.

²² Testa, *Montale*, cit., p. 15. Sull'accordo mancato bisogna poi ricordare la poesia *Tentava la vostra mano la tastiera*. Qui ogni accordo è «franto», l'armonia risulta impossibile, l'unica voce possibile è di «cordoglio». La figura femminile del componimento prova a esprimersi attraverso la tastiera del piano, ma resta una «inceppata inerme».

ma l'amarezza di avere a disposizione, di fronte al suo "rombo", soltanto le "lettere fruste / dei dizionari"»²³.

Il mare è l'altra voce del paesaggio ligure montaliano, spesso in coppia col vento come nel trittico de *L'agave*²⁴. Compare nei testi della raccolta con varietà di suoni che vanno dalla calma dolce della risacca²⁵ al suono «rombante»²⁶ della tempesta. Soprattutto è protagonista assoluto nella sezione "Mediterraneo": «il ribollito dell'acque» (v. 9), come «un bombo» (v. 12) in *A vortice s'abbatte*, dove il mare si mostra con la sua potenza impetuosa; la voce marina che ubriaca nella seconda poesia con la sua profondità; un «gorgo» pulsante (v. 17) in *Scendendo qualche volta*; il mare che afferma la sua legge naturale con una voce che è ora «rombo» ora «susurro»²⁷ (v. 12), con il suo flutto che può essere perciò «furia» e «bonaccia» (vv. 28 e 29) in *Ho sostato talvolta nelle grotte*; il mare è una «pagina rombante» in *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*. La sua voce può poi essere «sorda» come in *Giunge a volte, repente* (v. 7), e così poeta e natura non possono essere accordati («Dalla mia la tua musica sconcerta», v. 4). In questa condizione il soggetto non riesce ad abbandonarsi nella natura, la voce forte e discordante lo sovrasta, disturba la sua identità e l'io cerca il «silenzio» (v. 23). L'accordatura mancata di *Corno inglese* si ripete dunque col mare, anche in una poesia come *Potessi almeno costringere*:

dato mi fosse accordare
alle tue voci il mio balbo parlare (vv. 4-5).

La voce del poeta ha un «ritmo stento» (v. 2), è fatta di «lettere fruste» (v. 11) e «frasi stancate» (v. 18), incapaci di assorbire la forza naturale. L'io non riesce ad unirsi al potente suono marino («rombo cresce», v. 21)²⁸ e soccombe. La poesia *Clivo* è poi costruita tutta su immagini e dinamiche discendenti, comunica così un senso di distruzione e rappresenta l'esistenza minacciata che rischia di inabissarsi nell'indistinto tempestoso del mare²⁹.

²³ Testa, *Montale*, cit., p. 19. Cfr. anche Ott, *Montale e la parola riflessa*, cit., pp. 70-85 su questa contrapposizione.

²⁴ Nel primo e nel secondo componimento prevale la forza minacciosa, espressa a livello uditivo dal vento con un «rabido ventare di scirocco» e «un urlo solo, un muglio».

²⁵ Così in *Dissipa tu se lo vuoi* si sente il suono della «dolce risacca» (v. 12).

²⁶ *A vortice s'abbatte*, ai vv. 7-8.

²⁷ Occorre qui accostare questo «susurro» a quello che abbiamo visto del vento fra i rami di limone in *I limoni*.

²⁸ Così in *Fine dell'infanzia* «rombando s'ingolfava / dentro l'arcuata ripa / un mare pulsante» (vv. 1-3), a cui si contrappone l'animo del poeta, «la musica dell'animo inquieta / che non si decide» (vv. 21-22).

²⁹ Per questa immagine confronta anche l'equivalente in *Marezzo*: «Disciogli il cuore gonfio / nell'aprirsi dell'onda; / come una pietra di zavorra affonda / il tuo nome nell'acque

Il precario resistere al moto discendente è sintomo della scelta morale maturata nella sezione "Mediterraneo" a favore della terra, dell'individualità che non si annulla. Questo sentimento di rovina e catastrofe determina nel testo dei tratti allucinati ed espressionistici che coinvolgono anche la sfera sonora. Al v. 1 abbiamo il «suono di buccine», grosse conchiglie ritorte usate come trombe, e che qui alludono al rumore forte e violento degli smottamenti geologici. La voce della terra franante è «parola» (v. 6) che «cala nella ventosa gola» (v. 5) verso il mare rumoroso. Non serve a nulla il silenzio del vento perché persistono rumori inquietanti che annunciano la prossima distruzione: «la lima che sega / assidua la catena che ci lega» (vv. 19-20). Si sente forte il suono di «una musicale frana» (v. 21)³⁰ che nella discesa trascina con sé tutte le altre «voci» (v. 24), come «il gemito delle pendì» (v. 26). Tutto crolla ed è inutile resistere al suono aggressivo: «s'ode / un ululo di corni, uno sfacelo», con i corni che riprendono espressionisticamente le «buccine» del primo verso, e rimandano anche ai suoni ululanti di *Corno inglese*³¹.

3. Silenzi del mezzogiorno

L'ora del mezzogiorno, contrapposta con la sua aridità al protagonista marino³², ha un valore importante nella poesia montaliana. Mare e sole arido sono i due poli di una tensione che attraversa tutta la raccolta insieme a quella fra suono e silenzio: il mare con la sua sonora forza vitale e l'ora assoluta che fa tacere tutto. Il momento in cui anche il mare «quasi non dà suono», si colloca in qualche «meriggio desolato»³³, e questi silenzi sono rivelatori del nulla. La sezione *Sarcofaghi* è caratterizzata da queste atmosfere di aridità paesaggistica e esistenziale: in *Dove se ne vanno le ricciute donzelle* quando c'è «Il sole che va in alto» (v. 8) scompare ogni suono, non c'è nessun termine che faccia riferimento alla sfera uditiva³⁴; in *Ora sia*

con un tonfo» (vv. 37-40). Ancora il moto discendente in cui l'individualità si annulla associato ad una sonorità cupa.

³⁰ In *Debole sistro al vento* troviamo invece l'associazione fra moto discendente dell'annullamento e assenza di suono (vv. 14-16): «tace ogni voce, / discende alla sua foce / la vita brulla». Sugli aspetti sonori di questa poesia cfr. McCormick, *Sound and Silence*, cit., p. 636, e di sicuro va notata l'idea del suono «spento» (v. 3) di questo debole e fragile strumento, come molti altri nell'intera raccolta.

³¹ Con un'insistenza fonetica sul suono /u/ a rendere «l'ululato del vento» come accadeva anche in *Corno inglese*, per cui si rimanda a Soro, *Le trombe d'oro della solarità*, cit., pp. 45-6.

³² Contini, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 12.

³³ Vedere la poesia *Dissipa tu se lo vuoi*, in particolare i vv. 19-20.

³⁴ La stessa cosa accade in *Gloria del disteso mezzogiorno*, poesia in cui è totalmente assente la sfera semantica del campo uditivo.

il tuo passo l'aridità silenziosa è maggiore, connessa alla tematica funebre e ai luoghi «dove peste umane / non suoneranno» (vv. 9-10); e alla fine in *Ma dove cercare la tomba* compare proprio una «taciturna folla di pietra» (v. 9).

In *Meriggiare pallido e assorto* l'io poetico sente solo suoni franti e secchi³⁵ – «schiocchi di merli, frusci di serpi» (v. 4), «tremuli scricchi / di cicale» (vv. 11-12) – mentre il mare palpita lontano (vv. 9-10) a distanza, escludendo l'io dall'immersione sonora. In *Non rifugiarti nell'ombra* l'ora più calda e afosa comunica l'aridità silenziosa addirittura al mare, il cui moto diventa quello di «aride onde» (v. 12). In questi casi il silenzio, o il suono secco, rappresentano l'assenza di un oltre, l'apatia emotiva del soggetto nel suo rapporto con la realtà³⁶.

4. Suoni di un tempo perduto

L'aridità del paesaggio in *La farandola dei fanciulli sul greto* è contrapposta a un suono forte e vivo ma isolato: i giochi infantili, la «farandola» – danza popolare con pifferi e tamburi – elementi di un'età ormai perduta come segnalano i tempi verbali al passato del testo. La sonorità piena e vitale è tipica dell'età giovanile e perciò viene tematizzata come perdita anche in *Fine dell'infanzia*³⁷. Al centro della poesia sta l'aridità della vita adulta, e nella settima strofa la fine dell'infanzia con le sue illusioni è segnalata proprio da un cambiamento a livello sonoro. Il suono che si sentiva all'inizio della poesia era quello di «un mare pulsante» (v. 3) che romba nell'infanzia. Ma quando questa fase della vita finisce, il mare «vorace» con la sua forza travolge e distrugge ogni speranza giovanile, la vita diventa arida e

³⁵ Secchi e franti sono tutti i suoni che in *Spesso il male di vivere* fanno da correlativo oggettivo al male di vivere. Nei suoni di *Meriggiare* c'è anche a livello fonico un importante uso dell'onomatopea. Cfr. Bardazzi, *The Sound of Silence*, cit., p. 9.

³⁶ Cfr. McCormick, *Sound and Silence*, cit., p. 635.

³⁷ Cfr. P. Sica, *Il "fanciullo invecchiato", la "poesia fisiologica" e la "civiltà meccanica": il senso dell'età umana, dell'arte e della società negli «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, in "MLN. Italian Issue", CXVI, 2001, 1, pp. 150-61. All'età giovanile sono solitamente associati in Montale un sentimento di sincronia e sintonia con il ritmo della natura, la possibilità di cogliere spontaneamente i luoghi e i momenti in cui può avvenire la rivelazione epifanica: così ad esempio ne *I limoni* le viuzze e gli orti nei quali si possono trovare i limoni salvifici sono i luoghi frequentati dai ragazzi nei loro giochi, e non dai poeti laureati ormai adulti. I fanciulli sono in grado di vivere in un rapporto genuino con la natura, distaccati dalla società mondana vista come una realtà meccanica e opprimente. Tutti questi aspetti della fanciullezza e della sua fine assumono precisi valori anche sonori come vediamo qui. Poi il tema dell'infanzia perduta può essere declinato anche secondo la lettura poetologica di Ott. Montale e la parola riflessa, cit., pp. 68-9 come rottura del rapporto armonico fra l'io e il linguaggio.

l'animo non è più in grado di accordarsi alle sonorità piene, resta solo il suono di una «porta / stridula» (vv. 88-89)³⁸. Anche *Egloga* gioca su questa contrapposizione tra un passato felice e un presente arido, accompagnata dalle relative tensioni sonore. Il passato della I strofa era fatto di passeggiate fra gli ulivi con le voci di «riottanti uccelli»³⁹ e il suono di «cantanti rivi» (vv. 4-5). Nel presente della II strofa, invece, si sentono suoni violenti e minacciosi legati alla modernità incombente e al passaggio all'età adulta con la fine dei giochi immersi nella natura: «un rombo di treno» (v. 19) e «uno sparo» (v. 20), «strepita un volo come un acquazzone» (v. 22), una «furibonda una canea». Nella poesia successiva, *Flussi*, c'è un momento particolare in cui si dice chiaramente «Addio!» (v. 44) all'infanzia, rappresentata dalle barchette di carta dei giochi dei ragazzi che ora fanno naufragio. Nel momento che segna il trapasso da una fase all'altra si avverte un suono duro e secco: «fischiano pietre tra le fronde» (v. 44). Il gioco delle barchette (cioè l'infanzia spontanea e vitale, e un rapporto positivo col mare) scompare soppiantato dalla durezza dei ragazzi più grandi che giocano a fare la guerra coi sassi.

Anche in *Caffè a Rapallo*⁴⁰ troviamo immagini sonore della fanciullezza: «S'ode grande frastuono nella via» (v. 12), «l'indicibile musica / delle trombe di lama / e dei piattini arguti dei fanciulli / [...] la musica innocente» (vv. 14-17), «strepere di muretti e di carriole, / tra un lagno di montoni / di cartapesta e un bagliare / di sciabole fasciate di stagnole» (vv. 19-22), «le tinnanti scatole / c'anno il suono più trito (= *carrillons*)» (vv. 28-29), «L'orda passò col rumore» (v. 33). Tutto ciò fa parte di un mondo che per il poeta non risuona più, un mondo di giochi immersi nella «pastura / che

³⁸ Il «gorgo che stride» (v. 43) minaccia la giovinezza carica di vitalità di Esterina in *Falsetto*. Ma lì la figura femminile non è «della razza / di chi rimane a terra», e riesce a andare oltre i timori che potrebbero segnare l'arrivo della maturità arida, si getta nelle «braccia» del mare sorridente. Non ci riesce l'io del poeta, che resta escluso dalla meta panica ed è costretto a cantare le vicende della donna in una tonalità che non è la sua, ma che non può essere neanche quella vera e piena della vittoriosa figura femminile, appunto un falsetto (M. Tortora, *Un punto di svolta in* Ossi di seppia: Falsetto, in Id., *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in* Ossi di seppia di Eugenio Montale, Pacini Editore, Pisa 2015, p. 178). E così quell'io lirico andrà incontro ad un esito opposto a quello di Esterina come diventa evidente in *Fine dell'infanzia*.

³⁹ Gli uccelli fanno a gara fra di loro, in un gioco. Il contesto della strofa, con il termine «loquaci» (v. 3) riferito agli ulivi che risuonano di queste voci animali, fa percepire tutta un'atmosfera positiva, gioia come il gioco dei volatili (ricordo dei leopardiani «augelli contenti» de *Il passero solitario* che girano in aria gareggiando mentre il passero solitario sta in disparte).

⁴⁰ Per una lettura interessante di questa poesia cfr. M. Tortora, *Dall'adesione al superamento del modello Sbarbaro: «Caffè a Rapallo» ed «Epigramma»*, in Id., *Vivere la propria contraddizione*, cit., pp. 215-33.

per noi più non verdeggia» (vv. 36-37). Allora i suoni di quel mondo, ormai inaccessibile, vengono percepiti con fastidio, come si capisce dall'uso dei termini «frastuono», «indicibile», «strepere» e «lagno». Il senso di estraneità ai giochi infantili segna la perdita di un rapporto spontaneo con la realtà.

5. I suoni nel rapporto con la società

La stessa musica, suono artistico prodotto dall'uomo, può rivelarsi deludente. In *Minstrels* troviamo una situazione del genere⁴¹, con la musica di una piccola orchestra dai tratti clowneschi. Il «ritornello» è un «acre groppo di note soffocate, / un riso che non esplode». Si tratta di una «musica senza rumore / che nasce [...] / s'innalza a stento e ricade» (vv. 11-13). Siamo davanti ad una situazione ossimorica in cui il suono in realtà non c'è perché non ha la possibilità di espandersi, intrappolato in una gabbia esistenziale: «la vita è uno "scialo / di triti fatti", l'io è imbozzolato in un'ovatta che volta a volta, o tutt'assieme, è atonia, indifferenza, rigidità d'automa, "male di vivere", "delirio d'immobilità", raramente squarciati da lampi di vitalismo»⁴².

Un altro aspetto importante nella raccolta è la vita mondana contrapposta alla natura, tema che emerge molto bene in componimenti come *Caffè a Rapallo* e *Arsenio*⁴³. Un'altra occorrenza c'era già ne *I limoni* con il rientro in città dopo le vacanze in mezzo alla natura della riviera. I rumori della città, della civiltà meccanica, diventavano ostacoli al prodursi del miracolo. Così la mondanità compare poco nella raccolta proprio perché l'animo del poeta cerca di distaccarsene come fa Arsenio, il protagonista dell'omonima poesia, e in realtà il protagonista dell'intera vicenda raccontata negli *Ossi di seppia*⁴⁴. Arsenio vive con disagio la stagione balneare, solo i segnali della natura che si risveglia col temporale e il vento sembrano offrirgli un'alternativa all'insensatezza della vita. L'io, condannato ormai al mondo adulto, sente di non appartenere più all'Eden infantile, e decide

⁴¹ Per una lettura attenta di questo componimento nei suoi valori strutturali e simbolici, e per la questione del legame con un brano musicale dei *Préludes* di Debussy, cfr. M. Tortora, *L'avanzo di bacchanale vs. il saltimbanco. Montale vs. Palazzeschi. «Minstrels»*, in Id., *Vivere la propria contraddizione*, cit., pp. 193-213. Il tessuto fonetico del testo è funzionale a rendere la tessitura musicale di Debussy, che già proponeva l'immagine di un'armonia ostacolata, rotta sul nascere.

⁴² Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, cit., p. 83.

⁴³ Per una rassegna completa dei suoni che appaiono in questa poesia cfr. McCormick, *Sound and Silence*, cit., pp. 639-40.

⁴⁴ M. Tortora, *L'identità asserita e incompiuta: da Arsenio a Incontro*, in Id., *Vivere la propria contraddizione*, cit., p. 77.

di allontanarsi dagli ambienti tipici della stagione balneare e dai caffè alla moda, simboli anche a livello sonoro della mondanità come descritta in *Caffè a Rapallo*. Arsenio è l'uomo che se ne allontana permettendo anche a noi lettori di sentire altri suoni più autentici perché più tragici, simboli della minaccia che incombe sulla fragilità dell'esistenza (infatti il passo di chi si allontana e va verso la forza della natura è incerto, anche a livello sonoro: «fa che il passo / su la ghiaia ti scricchioli», vv. 17-18). Sono suoni del temporale, forza travolgente della natura, e potrebbero offrire la possibilità di uno spiraglio sull'oltre, il «segno d'un'altra orbita» (v. 12) che il poeta invita a seguire. Temporale e tuono, quel «tuono» (v. 35) che compariva anche alla fine di *Caffè*. Il temporale si annuncia come «un ritornello / di castagnette» (vv. 10-11), un suono simile a quello dei petardi. E «quando rotola / il tuono con un fremer di lamiera / percossa» (vv. 25-27) fa tacere «il getto tremulo / dei violini» (vv. 24-25) di un'orchestrina probabilmente simile a quella di *Minstrels*, perciò con un suono bloccato, dall'aridità della vita e qui in *Arsenio* dalla forza sovrastante della natura che annulla i singoli. Il tuono è invece assimilato a un suono musicale potente e pieno, carico di drammaticità: «il timpano / degli tzigani è il rombo silenzioso» (vv. 32-33). La poesia finisce su «un vuoto risonante di lamenti / soffocati» (vv. 49-50). Ma l'io è consapevole di essere ormai «scordato» rispetto alla natura, la sua è una «vita strozzata» come cenere dispersa (vv. 58-59) da un vento che non può più essere – come invece ci si augurava nella prima poesia della raccolta – segnale di una speranza futura.

Fra le componenti del silenzio quelle negative sono «la sottrazione, la mancanza, la rinuncia»⁴⁵, e così Montale sfrutta i silenzi e tutte le forme di suono non pieno per costruire un paesaggio acustico che trasmetta il rapporto disarmonico del soggetto con il mondo, la distanza che separa l'io dalla realtà autentica, che sia l'infanzia o la natura panica. Insomma, il paesaggio acustico è rappresentazione dello «scordato cuore» in contrasto col suono intenso della forza naturale (vento, temporale e mare). L'io lirico resta isolato e si sente minacciato dalla violenza della forza panica⁴⁶. Resta in attesa di attimi di silenzio in cui all'improvviso possa rivelarsi attraverso sonorità metafisiche e sinestetiche l'oltre salvifico che sta cercando. E, quando anche i momenti ierofanici sembrano passati, il poeta può solo proiettare in avanti la speranza di una rinnovata unione con la realtà, come si vede anche dal particolare rapporto fra le due poesie conclusive di *Ossi di seppia* attraverso le componenti uditive⁴⁷. In *Incontro* l'io, ras-

⁴⁵ Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore*, cit., p. 41.

⁴⁶ Pensiamo al «cuore [...] / squassato da trasalimenti» (vv. 5-6) per cui «suona talvolta nel silenzio / della campagna un colpo di fucile» (vv. 7-8) in *Mia vita a te non chiedo*.

⁴⁷ Sulla delicata questione della collocazione in fine di raccolta di *Riviere*, componi-

segnato all'esclusione dalla natura, sente nel paesaggio arido solo suoni soffocati e secchi: «l'ultime voci il giorno esala» (v. 7), «ruote stridule» (vv. 16-17), il mormorare inanimato della vegetazione (v. 27), il «ronzio» delle ore che scoccano su un orologio (vv. 31-32). *Riviere* evoca al tempo passato suoni forti vitali e pieni: «delirio del mare» immagine visiva e uditiva insieme (v. 3), «sfrusci e pazzi voli» (v. 8), «fremiti d'olivi» (v. 13), la vita che freme (v. 23), «spumeggi» (v. 42), «un urger folle / di voci verso un esito» (vv. 63-64). La poesia poi però propone uno slancio emotivo in avanti, per «sentire / noi pur domani» (vv. 61-62) tutto ciò, sperando che in futuro il miracolo della rivelazione ierofanica possa ripetersi con le sue sonorità⁴⁸. Si chiude il cerchio sulla possibilità aperta verso il futuro, non tanto per sé ma per il lettore, come già all'inizio con *In limine*: il frullo e il vento portano vitalità in uno spazio morto – «orto non era, ma reliquiario»⁴⁹ – (v. 5) e l'elemento sonoro si fa stimolo a procedere (v. 11) che il poeta offre al suo lettore.

mento risalente al 1920 e fra i più antichi del libro, e sulle conseguenze filologiche ed esegetiche di tale scelta, vera e propria *vexata quaestio*, cfr. M. Tortora, *La 'vexata quaestio': lettura di «Riviere»*, in Id., *Vivere la propria contraddizione*, cit., pp. 13-28.

⁴⁸ Si ha in un certo senso una chiusa dell'intera raccolta nel segno della speranza rivolta al futuro. La stessa cosa in piccolo la si può osservare anche in un altro singolo componimento, *Egloga*. Qui dopo aver distinto un passato della fanciullezza, caratterizzato da suoni pieni, e un presente impoverito, dai suoni duri, le ultime due strofe offrono uno slancio in avanti: «Tosto potrà rinascere l'idillio» (v. 27). E così tornano suoni naturali, del mondo animale, come cicale e lepri, che trasmettono senso di vitalità e energia.

⁴⁹ In questa poesia un aspetto interessante è il rovesciamento del *topos* tradizionale dell'orto – inteso come *locus amoenus* e sorgente della parola poetica – in un luogo dell'aridità (cfr. Ott, *Montale e la parola riflessa*, cit., pp. 117-25).

