

STEFANO VERDINO

Scrivere sulla musica: occasioni montaliane

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

STEFANO VERDINO

Scrivere sulla musica: occasioni montaliane

Il saggio si configura come un itinerario nelle pieghe del Montale critico musicale, analizzando contributi sul «Corriere dell'Informazione» degli anni '50 e '60, ancora per gran parte non esplorati dalla critica e non accolti dalle sillogi di 'Prime alla Scala' e 'Altri scritti musicali'. Si mettono meglio a fuoco gusti e prospettive del Montale 'operista', ma anche si offre un primo quadro del Montale recensore di musica sinfonica e cameristica. Nello stesso tempo si dà conto di memorabili passaggi della prosa montaliana, capace di lampeggianti ironici ritratti ed anche di alcune tessere lessicali che dalle cronache musicali del quotidiano milanese sono passate in 'Satura'.

Nel salone centrale dell'avita Villa a Monterosso – mi attesta Bianca Montale – si fronteggiavano due stampe: la Madonna di Soviore (del soprastante santuario), «apparsa a una zitella di anni 12», ed un ritratto di Giuseppe Verdi. Sul culto operistico in casa Montale – oltre le memorie domestiche – vi è come noto un memorabile racconto di Gadda. Per Montale il melodramma fu la «passion dominante» e da quasi mezzo secolo la critica sta accumulando tessere, ora più ora meno probanti, di travasi dai versi correvi dei libretti agli inimitabili smalti montaliani. Tra i casi più eclatanti il prelievo da *Bobeme* («e trova stanza in cuore la speranza»), segnalato da un giovane Mengaldo, per passare al «meriggiare» dell'*Otello* boitiano e al «falco» elevato dell'*Iris* di Illica. A Gilberto Lonardi si deve la magistrale sistemazione non solo delle dimensioni di questo carniere, ma anche il suo metodo, tra tattiche di occultamento e svelamento, nonché il decisivo affondo sulla qualità musicale di quei poveri versi, che frullavano come canto nella testa di Eusebio, con le relative tonalità e pause.¹ Negli ultimi anni le ricerche sul tema si sono allargate al versante prosastico e giornalistico del critico musicale, profilandone gusti e ritratti, mentre le indagini sulla poesia hanno conosciuto nuovi alimenti melodrammatici, come la ripartizione per tipologie delle citazioni musicali in poesia (secondo Antonio Zollino), i suggerimenti scenici (ancora la *Bobeme* e il Caffè Momus per *Caffè a Rapallo*, secondo Luca Carlo Rossi) o i cospicui risalti intertestuali, quale la lampeggiante presenza della *Giovanna d'Arco* di Solera per Verdi nella *Buferà*, secondo la suggestiva analisi fatta da Carla Riccardi. Per non dire infine dei ponti sul tema poesia-musica che si possono istituire, come tra Montale e Amalia Rosselli, esplorato da Marianna Comitangelo.²

¹ Su Montale e la musica imprescindibile riferimento è G. LONARDI, *Il fiore dell'addio – Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003 ed il successivo *Montale, Silvia, l'ultimo addio*, Napoli, Suor Orsola, 2010.

² Vedi: L. C. ROSSI, *Montale fra il caffè Momus e il 'Caffè a Rapallo'*, «Strumenti critici», XXI, 2006, 2, pp. 263-287; A. ZOLLINO, *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Piombino, il Foglio, 2008; C. RICCARDI, *Montale dietro le quinte*, Novara, Interlinea, 2014 (al cap. *Il punto su Clizia e su vecchie e nuove fonti dalla Bufera a Gli orecchini*, pp. 136-141); M. COMITANGELO, «La musica ha sette lettere e l'alfabeto venticinque note». *Montale, Rosselli, la musica della poesia*, «Quaderni del '900», XVI, 16, 2016, 75-86.

Sul critico musicale cfr. P.V. MENGALDO, *Montale critico musicale*, 1984, ora in *La tradizione del Novecento – nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987; *Montale a teatro*, a cura di R. Tordi Castria, Roma, Bulzoni, 1999, che comprende i seguenti saggi: R. VLAD, *Montale tra ottocento e novecento*; P. GELLI, *Il rinnegato baritono che giace accanto al poeta*; S. SABLICH, *Il poeta e la scena*; A. GUERRIERI CORAZZOL, *Montale e la Verdi-renaissance italiana*; R. TORDI CASTRIA, *Spigolature teatrali*. Vedi anche i miei saggi: *Montale cronista musicale da Venezia*, «Resine», XXIV, 91, 2002; *Gli ingredienti della recensione musicale per Montale e Vigolo*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, Roma-Bari, Laterza, 2006, v. III; *Due poeti all'opera*, in *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, a cura di G. Sandrini, Verona, Fiorini, 2008. Accurata disamina e sintesi delle recensioni callasiane di Montale in C. FAVERZANI, *Occasioni e trasmutazioni ossia la diva, l'intellettuale e il poeta. Qualche riflessione su momenti di simbiosi tra esecuzione operistica e creazione letteraria: Maria Callas, Pier Paolo Pasolini e Eugenio Montale*, postfazione a M. CALLAS, *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di C. Faverzani, Roma, Bulzoni, 2006. Si useranno le sigle CI e CS rispettivamente per «Corriere dell'Informazione» e «Corriere della Sera»; PS e ASM per *Prime alla Scala* e *Altri scritti musicali* in E. MONTALE, *Il secondo mestiere* -

Se questo, sommariamente, è il quadro, va subito detto che a tutt'oggi non abbiamo piena contezza della scrittura montaliana d'ambito musicale, perché la maggioranza delle sue cronache sul «Corriere dell'Informazione» giacciono nelle originali e poco reperibili pagine quotidiane. Data la vastità del materiale, l'opera omnia non poté che prevedere selettivamente questo materiale, che oggi, da marzo 2016, è – teoricamente - alla portata di tutti nell'Archivio digitale del «Corriere della Sera», che consente la massima esplorazione in tutte le edizioni (pomeriggio, notte, ecc.) della testata, esistenti solo in piena completezza nell'Archivio del quotidiano milanese. Nella pratica il discorso è un poco diverso perché il sito funziona assai male ed alcune giornate risultano introvabili, per buchi della scansione.³ Per non dire della mancata trascrizione in OCR o dell'ardua possibilità di stampa dei pezzi ritrovati. In ogni caso però lo strumento è utile e per quanto consultato rapsodicamente (e con le citate lacunosità) consente di correggere alcuni dati bibliografici⁴ ed acquisire testi finora non registrati (ad un primo corsivissimo sondaggio sugli anni '50 del «Corriere dell'Informazione»⁵). In sostanza è possibile farci una più articolata immagine di questo Montale, che è sempre un Montale importante, perché l'artigiano della sua scrittura si ritrova anche in pagine tanto frettolose e occasionali, dove è possibile meglio intendere spicco e pensiero del Montale critico musicale, in particolare operistico-scaligero (ad esempio l'ampia e rilevante cronaca sull'*Ifigenia in Tauride* callasiana, unica opera di rango non accolta né in *Prime alla Scala* né negli *Altri scritti musicali* ⁶), ma anche leggere alcune malnote sue specialità tipiche, come i

Arte, musica, società, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996. Per i versi si fa riferimento a E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

³ È il caso del necrologio per Lorenzo Perosi (*Dopo la febbrile creazione un intermezzo di buio*, CI, 13-14 ottobre 1956, p. 3), interessante per l'exkursus autobiografico: «Scrivendo queste righe di necrologio su Don Lorenzo Perosi non posso dire di avere ascoltato nella sede più adatta – in chiesa – molte delle musiche del venerando Maestro. E probabilmente si trovano in condizioni anche peggiori molti amatori di musica e frequentatori di concerti che appartengono a una generazione più giovane della mia. Certo è che nei primi anni del nostro secolo erano soprattutto le nostre gloriose bande municipali quelle che meglio tenevano in vita qualche frammento degli oratori perosiani. Il mio primo ricordo della *Resurrezione di Lazzaro* è legato al freddo e nebbioso pomeriggio di un'incipiente primavera, nei giardini dell'Acquasola, a Genova. Perosi veniva allora eseguito accanto alla sinfonia delle *Maschere*, al sogno di *Ratcliff*, all'interludio della *Wally*, e a nessuno passava per la testa che ci fosse profanazione. D'altronde la nostra antica tradizione di musica sacra, in quegli anni, poteva dirsi quasi interrotta e lo stesso Don Perosi, che era stato salutato come il rinnovatore del genere, da tempo non scriveva più musica. Giovannissimo aveva composto le sue cose migliori in una febbre di creazione che non ha altri riscontri nell'era moderna, ma aveva poi scontato duramente il successo degli inizi. Non solo le sue musiche erano state giudicate povere di contenuto religioso e piuttosto teatrali che sacre; ma la vita stessa del Maestro pareva allora insidiata dalle nebbie di una vera e propria malattia mentale». Né manca, *in cauda venenum*, un cenno sulle coeve ricerche musicali: «Questo è quanto possiamo dire in quest'ora. I confronti, le deduzioni, le limitazioni e le conclusioni li lasceremo ai critici di domani; se domani esisterà una musica diversa da quella che sta già alzando le spire dagli amplificatori elettronici».

⁴ Ad esempio penso vada depennato il necrologio non firmato su Balilla Pratella sul «Corriere della Sera» del 18 maggio 1955, p. 3, meglio attribuibile al critico musicale del mattinale «Corriere» (la sigla E.M. compare nell'attiguo colonnino letterario *Testimonianze*, ripreso nel mondadoriano *Secondo mestiere*).

⁵ Ecco alcuni addenda alla bibliografia di Laura Barile: *In veste di cigno Margot si accomiata* (CI, 18-19 settembre 1954, p. 7); *Il concerto Siepi* (CI, 11-12 febbraio 1956, p.7); *Il concerto di Irmgaard Seefried* (CI, 20-21 febbraio 1956 p.8); *Il concerto Fischer Dieskau* (CI, 24-25 febbraio 1956, p. 7); *Omaggio a Martucci di Votto e Aprea* (CI, 11-12 ottobre 1956, p. 11). La cronaca della celeberrima *Traviata* viscontiana (CI, 30-31 maggio 1955) non è stata più ripresa; si legge però la nota per la replica dell'anno successivo nel citato *Montale a teatro*, pp.171-173 (nel volume si leggono altre sette note musicali montaliane extra-Meridiano). Tre altri scritti musicali non ripresi si leggono in L.C. ROSSI, *Montale e l'orrido repertorio operistico*. *Presenze, echi, cronache del melodramma tra versi e prose*, Bergamo, Bergamo Un. Press – Sestante, 2007,125-132.

⁶ Con malizia montaliana l'omaggio alla diva è in un'incidentale dentro l'elogio per la regia di Visconti: «Ieri l'interpretazione complessiva si è giovata, oltreché dell'arte tragica della signora Meneghini Callas, anche della regia di Luchino Visconti che pur accentrando, oratoricamente, le masse intorno alla figura della

memorabili ritratti (tra cui due addenda toscanine⁷) e trovare pagine che possono essere a loro volta serbatoio e matrice per il tardo poeta di *Satura*.

Esibisco subito due evidenti origini di due ben noti passaggi degli *Xenia*: il primo è il «pack» del «sotterraneo» fiorentino invaso dall'alluvione del '66 (*Xenia II*, 14)⁸; quasi dieci anni prima, recensendo assai rapidamente *Celibidache e l'orchestra di Radio Colonia* (CI, 20-21 ottobre 1958, p. 13) e il suo programma di concerto, Montale sigla con il «denso pack polifonico delle *Metamorfosi sinfoniche su temi di Weber* di Hindemith». Il raro vocabolo trasmigra dalla non benevola connotazione sonora di una musica non grata (per lui) all'unificante glutine della congrega degli oggetti alluvionati, in un passaggio da uditivo a fisico e concreto, ma sempre d'effetto sgradevole. Il secondo caso, ancor più interessante, riguarda *Xenia I*, 10 («“Pregava?” “Sì pregava Sant'Antonio / perché fa ritrovare / gli ombrelli smarriti?”⁹») ed ha come fonte, più contigua, di un solo biennio precedente, il passaggio del bel *tombeau*, che Montale dedica a Francis Poulenc, un testo breve e meritevole di riesumazione. Vi si legge:

Non ho mai capito che religione fosse la sua, ma certo Francis era un devoto di Sant'Antonio, ch'egli invocava per lo smarrimento di un ombrello o per la faticosa ricerca di un tassì; e sempre col dovuto successo (*È morto Poulenc*, CI, 31 gennaio – 1 febbraio 1963, p. 3).

La sovrapposizione tra «quel *bon vivant* nel senso pieno della parola» e la più spigolosa Mosca nel nome della devozione di Sant'Antonio è certo singolare, ma congrua al regime delle interpolazioni, assai varie e mobili, tra la sua mente e la sua scrittura. È evidente la simpatia – e l'invidia – per una fede ingenua e superstiziosa e, per quanto riguarda l'esaudito Francis, un significativo omaggio, nelle raffinate tramature di una prosa, con non pochi passaggi al cartavetro.

Forse Poulenc è il musicista coevo che gli è più congeniale, non tanto per la sua storia musicale, «secca, precisa, elegantissima», nella tradizione francese, ma per la scommessa inattuale (negli anni '50) di misurarsi a pieni polmoni con un'opera lirica, di tipo 'classico', quali i *Dialoghi delle Carmelitane*, che strappano al Montale cronista scaligero parole quasi entusiastiche¹⁰, una via diversa dalla scorciatoia dell'opera buffa di Nino Rota o da quella dell'opera tascabile di Britten, apprezzato,

Sacerdotessa ha creato grandi quadri di effetto pittorico assai suggestivo». Ma interessanti sono le osservazioni sulla riforma gluckiana: «Come melodista Gluck non ha il volo di Haendel, e nemmeno possiede il senso della natura del maestro di Halle, anche se talvolta gli sia piaciuto di farsi portare il clavicembalo nel bel mezzo di un prato, per comporre così *en plein air*. Come drammaturgo musicale non ha invece eguali nel suo tempo [...] (Per qualche critico francese Gluck è il maestro non solo di Spontini ma perfino di Bizet: il realizzatore di un dramma che continua ancora a battere la sua strada e non si rassegna a Wagner)» (*L'immacolato stile del cavalier Gluck*, CI, 3-4 giugno 1957, p. 3).

⁷ In *Prime alla Scala* è accolto *Toscanini* (CI, 15-16 gennaio 1958), nel primo anniversario della morte, ma Montale ne scrisse due volte, a caldo: un profilo aneddótico sul «Corriere» vero e proprio (*Una figura romantica e un inflessibile carattere*, 17 gennaio 1957) e un ritratto articolato sul «Corriere dell'informazione» (*La forza e la sincerità del suo temperamento*, 17-18 gennaio 1957), dove merita ricordare la chiusa: «Il suo genio conobbe l'atmosfera delle grandi altezze, ma rifiutò di considerare l'arte come un pericoloso e difficile giuoco. Non conobbe, si dirà da alcuni, il demoniaco dell'arte, non si aperse all'aria delle grandi angosce che oggi tutti portiamo con noi. Ma questo vacuum non è solo una nostra conquista: è anche una nostra deficienza che il maestro con suprema coerenza, non poteva comprendere, né perdonarci» (p. 5).

⁸ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, 318.

⁹ Ivi, 298.

¹⁰ «Da anni nessun musicista tentava con mezzi tradizionali, e cioè senza ricorrere ai mezzi dell'espressionismo atonale, un romanzo scenico» e conclude sulla «fondamentale serietà dell'opera. La quale, senza esser per nulla avveniristica, percorre una strada che può essere ancora seguita con frutto» (ASM, 1044-1045).

ma non amato, perché troppo colto¹¹, per non dire del tardopuccinismo di Menotti, che non lo convince a pieno. È interessante l'incipit di un altro pezzo semisommerso su Poulenc nell'imminenza scaligera dei *Dialoghi*:

Nato nel 1899 e perciò appartenente almeno per un capello a un secolo che produceva ancora artisti ispirati da un gagliardo ottimismo (anche se a loro insaputa) Francis Poulenc, autore dei *Dialoghi delle Carmelitane*, l'opera nuova che sta per andare in scena alla Scala, colpisce subito per la sua aria di *bon vivant*. A quanto pare la terrestrità gli viene dalla madre; il senso religioso (ch'egli ha scoperto in sé con qualche ritardo dopo aver partecipato alle esperienze tutt'altro che mistiche del Gruppo dei Sei) gli viene invece dal padre (*Il miniaturista Poulenc affresca un chiostro*, CI, 26-27 gennaio 1957, p. 9).

La contaminazione di terrestre e celeste non può che essere positivamente salutata dall'inossidabile Nestoriano ed è anche il cocktail che serve in qualche modo a purificare il «grisonnant» compositore dalla propria storia di eleganza.

La caccia dell'opera possibile era fondamentale per Montale, specie in quegli anni '50, in cui Montale avvertiva nettamente la fine della misura 'naturale' della civiltà melodrammatica in Italia, come ben osservato da Sanguineti in un saggio verde-montaliano del 2001¹² (ed aveva – come è noto – un compare di caccia nella parallela attività recensoria romana di Vigolo, sui cui ho indagato altrove).

Del resto le stesse stagioni scaligere refertate da Montale sono esemplari già dell'uscita da quella naturalità melodrammatica – che voleva dire canone verdiano e puccinian-verista con alcune postille di Rossini, Bellini e Donizetti. Sono infatti gli anni del revival belcantistico (incarnato da Callas e Sutherland) da un lato, di molteplici riscontri europei, di molte riletture, come un Wagner integrale e non più latinizzato, ovvero di radicali reinterpretazioni del nostrano canone e di molti vari di novità operistiche, in genere di avara fortuna.

Prime alla Scala e gli *Altri scritti musicali* documentano questa importante stagione, ma la necessitata selezione non consente di intendere alcuni essenziali passaggi, che solo il corpus completo esplicita. Ad esempio nell'ambito delle riletture radicali del canone italiano *Prime alla Scala* documenta il *Falstaff al pantografo* di Karajan (1957), ma non la precedente riletture orchestrale della *Bohème* fatta da Bernstein (1955)¹³, verso cui le riserve montaliane sono altrettanto chiare e argomentate:

Un illustre musicologo scrisse, nel 1912, che, a breve scadenza, di Puccini non si sarebbe più parlato in Italia. Sbagliò clamorosamente diagnosi e previsione: ma forse oggi si commette un diverso errore tentando esecuzioni pucciniane di tipo volutamente moderno, passando la pietra pomice sullo spartito, aguzzando gli strumentini e rinforzando il colore di una partitura che è brillante ma che, insomma, non è stata scritta da Stravinski. A ciò si aggiunge una certa esagerazione dei tempi tradizionali: i «presto» che diventano «prestissimo» (nella *Bohème*

¹¹ «Il suo dominio della scienza orchestrale è assoluto: profondamente radicato nella tradizione nazionale non disdegna neppure di ricorrere, quando è necessario, all'enfasi e non di rado fa scoccare persino la scintilla dell'humour. Per lui si sono fatte tutte le citazioni possibili, dagli antichi virginalisti a Purcell, dall'*Otello* fino allo Stravinski del *Libertino*, ed oltre. Resta sempre in lui una magrezza inconfondibile, una totale incapacità di soddisfare il grosso pubblico» (*Requiem di guerra*, CI, 1-2 ottobre 1963, p. 13). Vedi anche la perplessità per *Les Illuminations* sui versi di Rimbaud: «Le illuminazioni talvolta, sono composte da un verso solo. Metterle in musica è un po' come musicare il *m'illumino d'immenso* di Ungaretti facendo emergere questo verso da una nuvola di sogni. Una lirica simile non richiede un contorno di silenzio assoluto? A parte l'obiezione, le musiche di Britten sono molto interessanti in se stesse e Gloria Davy vi ha dimostrato molto virtuosismo» (*La splendida voce di Gloria Davy*, CI, 23-24 aprile 1956, p. 11).

¹² E. SANGUINETI, *Verdi in technicolor*, Genova, il melangolo, 2001.

¹³ Apprezzato invece con riletture della *Sonnambula* nello stesso anno, vedi PS, 549-551.

registrata ne ha dato qualche esempio (Toscanini), i tempi lenti che si dilungano oltre misura. Sono questi i difetti e anche i pregi della personalissima concertazione che di *Bobème* ha dato Leonard Bernstein (*La 'Bobème' diretta da Bernstein*, CI, 18-19 Marzo 1955, p. 8).

Quattro anni dopo, nell'edizione curata da Antonino Votto, Montale indicherà positivamente la «terza via» interpretativa, al riparo dal modo «tradizionale di farci nuotare da capo a fondo nelle lacrime, e il modo del Bernstein di rinforzare gli effetti orchestrali, stringendo altresì i tempi e non dando *respiro* ai cantanti» (*'Bobème' senza languori*, CI, 12-13 gennaio 1959, p. 3). Una terza via un po'elusivamente ricondotta ad una «giusta misura», così come altrettanto elusivamente suonerà il plauso alla *Bobème* spoletina «chiara e giovane» di Menotti e Schippers, che è la nota raccolta in *Prime alla Scala*, cronaca felice nel suo tono di reportage, ma piuttosto inadeguata a dar conto del giudizio montaliano sul capolavoro pucciniano, espresso in modo assai più articolato in entrambe le semisommerse note sopra citate:

La *Bobème* è giustamente ritenuta il capolavoro di Giacomo Puccini e resta un'opera che può insegnare molte cose. Folta com'è, direi quasi stipata di pezzi chiusi e di melodie, ha uno sviluppo continuo, senza interruzioni. La melodia non vi impedisce minimamente il racconto, anzi lo sostiene. Le romanze sono qui autopresentazioni dei personaggi e non pezzi di bravura. E la musica fluisce inesauribile. Se in altre opere pucciniane si può osservare un calo al terzo e ultimo atto, qui neppure quattro atti fanno perdere il bandolo al musicista (CI, 18-19 Marzo 1955, p. 8).

La *Bobème* per questo - specifica nella nota del '59 - «resta un insuperato modello di verismo musicale» e ciò è ancor più evidente nella comparazione con opere coeve, meno accorte nell'accordo tra «quadro» ed «episodio»:

In Puccini anche le forme più chiuse (il 'pezzo') si inseriscono velocemente in uno sfondo melodico e armonico lontanissimo da ogni titanica ambizione di sinfonista (non si potrebbe immaginare un preludio della *Bobème*) e la proporzione fra il quadro complessivo e l'episodio è sempre perfetta; nello Charpentier l'episodio è spesso una curiosità da erborista musicale, l'ambiente divora i personaggi, che invano tentano di 'tristaneggiare' e quando finalmente il 'pezzo', la romanza (il famoso *Depuis le jour*) si decide ad apparire, troppo tardi si tira un respiro di sollievo, contenti che infine la commedia musicale abbia mostrato il suo vecchio volto di melodramma (CI, 12-13 gennaio 1959, p. 3).

L'indugio pucciniano ci mostra un esempio di continuum del rimuginamento montaliano sul melodramma, in successive e variate approssimazioni, anche verso la stessa opera e a breve distanza di tempo, con riprese e variazioni di motivi ed osservazioni, sempre di un certo interesse, mai semplici repliche o rifritture di precedenti cronache di analoghi spettacoli; inoltre spesso è attiva la filigrana dello scrittore, come nella connotazione «erboristica» dello Charpentier e della spasimante attesa del melomane per l'arrivo della romanza.

Naturalmente qui sia apre un campionario vastissimo dalle pluriletture di una stessa opera in edizioni diverse; cito solo minime escursioni, ad esempio la sigla di «opera di una sublime (apparente) indigenza» per *La sonnambula*, in occasione della replica (1957) callasiana, dopo la prima (1955) accolta in *Prime alla Scala*. Invece la stessa sigla («una colata di lava») accompagna *Il trovatore* del '59 e quello del '62 accolto in *Prime alla Scala*, ma la prima nota ha anche un interessante passaggio sulle differenze tra i cantanti ottocenteschi e quelli contemporanei, in ordine alla forza dei primi ed alla versatilità dei secondi, ma soprattutto insiste sul ruolo maieutico dei vecchi cantanti dal momento che «spesso un'opera era scritta su ricetta per una certa gola» (*'Il trovatore' alla Scala*, CI, 12-13 maggio 1959, p. 9). Infine merita completare la bella nota sul *Ballo in maschera* del '56 con

qualche postilla della ripresa in inaugurazione scaligera dell'anno successivo, ad esempio questa osservazione sulla 'funzionalità' delle arie nello sviluppo drammaturgico che Verdi va sempre più affinando (e poi sappiamo, riprenderà Puccini):

Nel *Ballo in maschera* l'«aria» è straordinariamente tempestiva, è, per dirla con una brutta parola, funzionale, come lo è, per esempio, «La donna è mobile» nel *Rigoletto* e come non lo è affatto, sempre nel *Rigoletto*, il «Caro nome». Non manca, nel *Ballo in maschera*, qualche eccezione in senso contrario. L'aria del baritono (d'altronde bellissima) è stata messa lì perchè anche Renato avesse una parte importante; ma la stessa ragione ha fatto inserire, nell'*Otello*, il «Credo» di Jago, pagina meno ispirata del popolare «Eri tu che macchiavi». Eppure per molti anni si è continuato a credere che nei drammi verdiani dell'età di mezzo il così detto «pezzo» ponesse un veto all'unità drammatica. Sabato sera si è potuto desiderare che il meticcio Renato sbriggasse alla lesta le sue effusioni e che il governatore abbreviasse le sue confessioni di morituro (cose impossibili perchè l'opera non consente tagli); ma nell'insieme arie, duetti, terzetti e concertati hanno assolto grandiosamente la loro funzione architettonica e tutto lo spartito si è mostrato miracolosamente giovane senza rughe, o con quelle sole rughe che danno a qualsiasi opera, anche a un'opera musicale, il senso di una stagionatura, di un'età, di uno stile irripetibili (*Grande inaugurazione alla Scala*, CI, 9-10 dicembre 1957, p.3).

La «passion predominante» si evidenzia qui come un'auscultazione (quasi ossessiva) sulla vita di quei secolari pezzi d'opera che ad altri ormai apparivano nella loro museale bellezza. Ma anche questo è utile conteggiare per avvicinarsi ad uno scrittore che viveva in un permanente - e vitale - brusio melodrammatico¹⁴.

Inutile continuare il gioco dei sommersi e salvati tra le analoghe cronache montaliane, ma voglio infine segnalare due singolari omissioni di *Prime alla Scala* (non corrette dagli *Altri scritti musicali*). La prima cronologicamente è la celeberrima *Traviata* viscontea con la Callas del '55, che Montale vide e recensì, addirittura, in quell'occasione anche di supporto all'Abbiati sul 'Corrierone', come notista su scene e regie. Una doppia pagina di rango, finora mi pare non recuperata, e piuttosto dura con la precipitazione veristica, zoliana, fatta da Visconti, nell'edizione principale. La nota sull'edizione pomeridiana (non reperibile nell'archivio digitale)¹⁵ riguarda tutto lo spettacolo di una «accessissima ed inimitabile (speriamo) *Traviata*» dal «successo colossale»; non si tratta di una semplice stroncatura, quanto di un articolato - e malizioso - pezzo in chiaroscuro, a partire dall'incipit che congiunge i temperamenti di Visconti e Callas nella loro vocazione espressionista:

L'incontro di due temperamenti fortemente inclini all'espressionismo come Visconti e la signora Callas; la necessità che ha la Scala di far le cose in grande, anche a costo di dar più fumo che arrosto; l'impossibilità di offrire una interpretazione raccolta, intima della *Traviata* nella vasta sala del Piermarini, non troppo felice nell'acustica, checché si dica; tutto ciò doveva portare prima o poi all'invenzione di una *Traviata* in costumi quasi moderni, a una *Traviata* macroscopica e quasi verista. Con quali risultati? Eccellenti se si deve stare all'entusiasmo del

¹⁴ Si vedano le lettere intime con Clizia come il 5 Maggio 34 «O my baby, | my smooth headed baby, | fa un caldo spaventoso e ho la febbre. Come posso scriverti a lungo come vorrei? Trovo coraggio nel fatto che le tue ultime lettere sono pure brevissime. But I dont forget; dont fear! 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 ossigeno» (E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006, 81). E due anni dopo il 14 febbraio 1936: «Last night I heard De Luca's performance of *Dannazione di Faust*, through the radio. He has been twenty years at the Metropolitan and he is still an excellent singer. I succeeded very well in my imitation of his serenata: «Su queste rose...» and I felt myself famous baryton in New York, married to a I.B. frightened and horrified for my dropping literature and poetry» (*Lettere a Clizia*, 201).

¹⁵ E. MONTALE, *La 'Traviata' nella regia di Luchino Visconti*, CI, 30-31 maggio 1955, p.6.

pubblico. A noi piacerebbe di più una *Traviata* di modesto formato, con un complesso di artisti specializzati (se esistessero) e con una regia ridotta all'osso.

Montale rileva «un contrasto tra il temperamento del maestro Giulini artista critico, riflessivo» «e la opposta natura del regista e della primadonna», «soprano [di] 'coloritura tragico' di specie rarissima e forse del tutto nuova», cui non può lesinare però un ammirato elogio di dettaglio:

Bisognerebbe scrivere molte pagine per illustrare ciò che ottiene in 'Dite alla giovane', cantando come una cosa morta, come uno straccio inanimato; o lo stupendo portamento che inizia il 'Gran Dio morir sì giovane' o dieci luoghi che non dimenticheremo.

Ma il più sottile attacco è a Visconti, che, impegnato a confezionare la sua «grossa macchina», ha perso di vista il ruolo primario per un regista d'opera, che è guidare al taglio interpretativo i cantanti: nello specifico il nobile regista è reo di non aver sfruttato al meglio la «voce morbida, pieghevole, adattissima alla parte» (il vecchio Germont) di Ettore Bastianini:

[...] forse solo un vecchio maestro suggeritore potrebbe oggi spiegare a un nuovo baritono di quale luce interiore può colorarsi una frase come: "Ah dunque sperdarsi tal sogno!" che non richiede voce ma ispirazione. Con tutto il rispetto che nutriamo per il forte talento di Visconti dobbiamo concludere che il primo e vero regista di uno spettacolo d'opera sarebbe pur sempre l'introvabile fenice che insegnasse agli artisti come devono cantare la loro parte.

La seconda nota riguarda il *Tristano* di Karajan del '59, sbiffato in *Prime alla Scala* per quello successivo di Maazel (così come *La Traviata* fu rubricata sotto Mirella Freni e non Maria Callas). Ma la nota del '59 ha il vantaggio – rispetto a quella successiva – di esibire nitidamente e in sintesi il proprio rapporto con il capolavoro wagneriano ed il suo ingombro storico, spiegando in modi certo spicci e personali l'abborrita derivazione dodecafonica:

Musica espressiva: è stato questo l'elemento che in seguito si è cercato di eliminare per non subirne il contagio: l'espressione. Poiché ogni musica che traducesse romanticamente il sentimento avrebbe certo, per molti anni, subito l'influsso wagneriano, si decise che fosse possibile, anzi desiderabile, una musica antiespressiva, oggettiva. E poiché la novità del *Tristano* era il così detto cromatismo, si pensò che un'ulteriore raffinamento di quella tecnica, definitivamente liberata dal bavaglio della tonica e della dominante, permettesse una frase musicale non più obbligata a reminiscenze wagneriane. Non da tutti fu liquidata, a dir il vero, l'espressione; nei più conseguenti seguaci di Wagner (seguaci magari involontari) essa divenne espressionistica. E così un ciclo fu concluso. Il solo guaio fu che a molti questa conclusione parve il glorioso inizio di una nuova strada (*'Tristano e Isotta' alla Scala*, CI, 29-30 aprile 1959, p. 9).

Infine, nello specifico ancora del musicologo, vale forse spendere due parole su Montale ai concerti, spettatore non poi così distratto; in realtà è sempre molto curioso delle novità, meno a discettare sul repertorio classico (diversamente dal cronista operistico) e sempre molto attento a illuminare gli attori (esecutori e autori) con i suoi flashes a luce spesso irridente. Il battesimo è con una cronaca davvero memorabile dell'autunno 1954 per il concerto inaugurale della Sinfonica scaligera con Szigeti e Celibidache, che vede in programma la novità (per lo meno milanese) del concerto per violino di Frank Martin, l'*Alborada* di Ravel e la *Patetica* di Ciaikovski. Montale attacca sul «sentimento tragico della vita» espresso dal concerto di Martin, illuminato però – con ironia – dalla figura dello stesso musicista:

Se tornassi per qualche giorno a Ginevra mi piacerebbe avvicinarlo, farmi da lui consigliare qualche psicanalista, tra i molti che ne conta la piccola gloriosa Repubblica, e magari chiedergli

di farmi compagnia sul Grand Quai o a qualche esposizione d'arte. Dev'essere uno spirito tormentato, colto, profondo (*Le dolorose confessioni del musicista Frank Martin*, CI, 29-30 settembre 1954, p. 6).

Dopo questo un poco spiazzante esordio vi è la trascrizione verbale del dolente concerto:

Il violino (l'illustre Joseph Szigeti in persona, calvo, aristocratico come un vecchio colonnello degli ussari) non fa dialogo con l'orchestra ma si difende da qualche tribunale supremo, accusa, geme, implora. Qualche volta però si abbandona a virtuosistiche autoflagellazioni, e allora è come se l'archetto fosse fasciato di carta vetro. Questo processo kafkiano dura a lungo, mezz'ora circa; finché l'orchestra — dice il programma — si decide «a partecipare al dramma» e tutto si conclude con una pagina ricca «di umore fantasioso».

Come si vede, l'estro umoristico si va incrementando, finché tocca al partner direttoriale, un grande come Celibidache, colto nella sua estrosa ed anomala gestualità e non nel suo sigillo interpretativo:

Accanto agli artisti del «recitar cantando» bisogna collocare questo maestro del concertar danzando; egli si torce, si dimena, precipita, risorge come un ballerino russo: il leggio occupa spazio, lo rinchioda in una cornice rende meno pericolosa questa sua furia di *dervish* tarantolato.

A Celibidache vanno comunque poi i complimenti per il suo Ravel e Ciaikovski, la cui sinfonia ha l'etichetta della popolarità e quindi non meritevole di indugi, se non un doppio rimbalzo di similitudine contestuale: «una pagina che ha per noi, chissà perché, forse perché Ciaicovschi è russo, un sapore vagamente tolstoiano. Certo esprime anch'essa un *pathos*: ma confortato da un buon grog bollente»¹⁶.

Da una parte il Montale concertista esprime perplessità sulla eccessiva frequentazione dei 'classici' nel vivo della sala di concerto, al tempo della riproducibilità tecnica dell'opera. È molto chiaro plaudendo alle «impeccabili esecuzioni» di Haydn (*Sinfonia 103*) e Beethoven (*Quarto concerto per pianoforte e Terza sinfonia*) di Lovro von Matacic e Claudio Arrau:

Lasciano però perplessi programmi di questo genere: è come se, una o due volte la settimana, noi dovessimo abbandonare le nostre occupazioni per ascoltare la lettura di un canto leopardiano o di un capitolo dei *Promessi sposi*. Saremmo noi così pronti ad accorrere e ad applaudire? Cose simili invece, nel mondo musicale, sono considerate perfettamente naturali. D'altronde, se accadesse il contrario, forse le sale teatrali sarebbero sempre vuote (*Lovro von Matacic e Claudio Arrau*, CI, 8-9 novembre 1958, p. 11).

D'altra parte, pochi mesi prima, le sue orecchie soffrirono non poco con *Marinaresca* e *Baccanale* di Ghedini eseguite da Maazel, dove «entrano, come materia prima, galere piene di forzati e voci di centauri, su versi di Pindaro», in questo caso lamentando l'obbligo del pezzo moderno:

[...] il tutto forma un pandemonio orchestrale non inferiore all'uragano che si è scatenato ieri sulla nostra città. Il pubblico conscio che almeno un pezzo di autore contemporaneo 'deve' essere presente in ogni concerto di Ente sovvenzionato, ha applaudito l'autore, il quale ha

¹⁶ Una più fervida attestazione di ciaicoschismo è data dalla vera e propria scoperta del *Lago dei cigni*, in una cronaca non ancora registrata dalla bibliografia (*Margot si accomiata*, CI, 18-19 ottobre 1954, p. 7): «Possiamo ora dire che valeva la pena di ammirare tutta la fiaba da capo a fondo. Intanto perché si tratta di una favola, genere in cui i russi eccellono: e poi perché in essa l'elemento narrativo, la vicenda, ha una chiarezza assai superiore a quella della *Bella addormentata*. E infine perché questa partitura senza pretese è pur sempre di un musicista come Ciaikowski, che non annoia mai, soprattutto se non tenta il sublime e che ha dato qui, specie nel secondo atto, alcune delle sue pagine migliori. È una musica che abbiamo ascoltato molte volte dalle orchestre dei caffè, ma che importa? Sulle sue ali può ben volare Margot Fonteyn, che ha del cigno la flessuosa leggerezza e lo straordinario *aplomb*».

cortesemente devoluto una parte del plauso all'orchestra (*Benedetti Michelangeli pianista miracoloso* (CI 18-19 giugno 1957, p. 9)¹⁷.

In sostanza Montale entra poco nel merito dei capolavori sinfonici e concertistici, tranne per qualche osservazione magari sghemba ed eccentrica, come il dichiarato amore per Schubert, nella remota memoria di una sua volgarizzazione operettistica, che ci fa rubricare un nuovo alimento musicale del nostro autore, e gustare alcuni gustosi passaggi metaforici:

Dulcis in fundo, la *Sinfonia N. 7 in do maggiore* di Schubert, l'ultima delle otto scritte dal grande musicista, Amiamo Schubert fin dai giorni in cui sentimmo, in *Lilac time* i suoi *lieder* insaccati in una miracolosa operetta (che in Italia si chiamò *La casa delle tre ragazze*). Il suo romanticismo è ancora verde, genuino, il suo modo di star attaccato al motivo come il cane fa con l'osso, e di ripeterlo per paura che qualcuno non se ne sia accorto, ricorda Beethoven, ma senza nessuna ombra di gigantismo e di titanismo. Qui parlano solo la gioventù, la grazia e l'ispirazione. Il sentimentalismo, anche se rugiadoso, non offende. E il destino (se Dio vuole) non batte alle porte (*Celibidache e Piatigorski*, CI, 28-29 ottobre 1954, p.8)¹⁸.

Montale tra l'altro si trova nella stagione dei grandi direttori, post Toscanini e post Furtwaengler, ed ha l'occasione di un formidabile autunno nel '58 in cui sente e recensisce, nel giro di un mese Celibidache con l'orchestra di Colonia (CI, 20-21 ottobre, p. 13), Maazel (CI, 22-23 ottobre, p.9), Karajan con i Berliner (CI, 29-30 ottobre, p. 11), Giulini in un tutto Brahms (CI, 13-14 novembre, p.9) e Bernstein (*Delirio alla Scala per Bernstein*, CI 18-19 novembre, p. 9). Non più che sbrigativi encomi per il rumeno e l'italiano, simpatie per il più giovane statunitense, con riserve sul suo Debussy¹⁹, maggior attenzione al dinamismo di Bernstein²⁰ (già affettuosamente salutato con *La sonnambula*, vedi in *Prime alla Scala*), ma il focus è tutto per Karajan, dal «successo» «straripante, addirittura ululante», con una nota di maggior consenso rispetto ad alcune precedenti prove operistiche, su cui aveva vibrato il suo strale. Gli si riconosce «l'energia» come «musa ispiratrice», capace di «trasformare in oro tutto ciò che tocca» (nel caso «l'insolito» bis: «una energica, inaudita esecuzione dell'interludio dell'*Amico Fritz* di Mascagni»). Anche le moderne riletture della *Quinta* e *Sesta sinfonia* del non amato Beethoven (ascritto tra i «geni retorici»²¹), questa volta, gli riescono assai persuasive con osservazioni sul legittimo proiettare il presente sul passato:

¹⁷ Per inciso questo concerto era incentrato su Benedetti Michelangeli, al quale Montale non lesina complimenti nella sua sfera più alta e tipica, quella del miracolo, giacché il «modesto» *Quarto concerto* di Rachmaninov «è sembrato persino breve e divertente» e «Il miracoloso pianista ha mostrato una semplicità espressiva da far trasecolare; la sua sembra un'improvvisazione tentata per la prima volta».

¹⁸ In realtà la fonte prima non è *Lilac time* come crede Montale ma *Das Dreimäderlhaus*, un'operetta pastiche su musiche di Schubert arrangiate da Heinrich Berté su testi di Alfred Maria Willner e Heinz Reichert relativi alla vita di Schubert.

¹⁹ «Una vivisezione della debussiana *Iberia* che distruggendone il flou impressionistico la porta in un clima più asciutto ma forse tale da far pensare a un poema sinfonico 'a programma'; il che non era esattamente, dopo Strauss, l'intento di Debussy» (*Lorin Maazel alla Scala*, CI, 22-23 ottobre 58, p. 9).

²⁰ «Affidate a Leonard Bernstein musiche ricche di valori dinamici, e state sicuri del risultato. Il suo gesto nervoso a volte violento, ma sempre elegante trasmetterà all'orchestra una carica di vitalità addirittura esplosiva» (*Delirio alla Scala per Bernstein* CI 18-19 novembre, p. 9).

²¹ A Clizia, 5 dicembre 1933: «Scusami, ma la 5^a di Beethoven looks like il bottom spelato di una scimmia. Grande sfoggio di pathos e di catarsi, effetti e insistenze alla Leoncavallo - e poi Pudore-Amore-Cor Cordium, ma poche idee e too much ado for nothing. Del resto credo che il nume di Bonn abbia fatto di meglio da vecchio - ma appartiene alla categoria dei genî retorici. È peccato che tu non abbia mai sentito *Il trovatore* al Metropolitan. Il 2° e 4° atto sono il Dies irae del genio in maniche di camicia. Nessuno ha mai sputato con tanta maestà sul pubblico eletto dei musicomani. E poi leggi: la parte di Filippo II nel *Don Carlos*, quella di Fra Melitone nella *Forza del destino*; and so on» (*Lettere a Clizia*, 37).

Ieri, invece, Beethoven lo abbiamo riconosciuto di primo acchito, anche se quelle immortali musiche ci sembravano cariche di un senso che non potevano avere centocinquanta anni fa. Ma non è questo il segreto delle grandi opere; di darci l'illusione di un esplosivo a scoppio ritardato? Ogni successiva generazione ha lo scoppio che si merita. E la nostra (per tanti versi sciagurata) ha almeno questo merito; di aver portato all'esasperazione timori e angosce che in altri tempi erano appena allo stato germinale. Naturalmente, offrire musiche che abbiano simili possibilità di recupero a un uomo come Karajan è invitare la lepre a correre (*la Filarmonica di Berlino con Karajan*, CI, 29-30 ottobre 1958, p. 11).

Sulla partita verso la musica contemporanea il semi-integrale dell'Archivio digitale non consente significative novità, se non per attenuare il suo quasi delittuoso antimahlerismo, trapelante da *Prime alla Scala*. Nel '59 ascolta da Barbirolli la «massiccia seconda sinfonia», pochi giorni dopo aver gustato il «forte ma alquanto tiglioso arrosto bruckneriano» (*La Quarta di Bruckner diretta da Celibidache*, CI 8-9 ottobre 1959, p.9) ed il risultato è una nota di cauto e omeopatico apprezzamento:

Avendo strizzato fino all'esasperazione le ultime gocce del limone già spremuto dai grandi sinfonisti romantici essi hanno messo in crisi (si dice) l'intero sistema tonale. Di qui l'atmosfera di revival in cui si svolgono simili esecuzioni. Non c'è dubbio che i lieder di Mahler (già molto noti per incisioni fonografiche) e alcune parti delle sue farraginose sinfonie rivelano un'alta spiritualità.

Non si deve chiedere sobrietà né continuità di stile al Mahler delle sinfonie, meno puro del liederista; e tuttavia solo un sordo potrebbe restare insensibile a quanto un artista gravato dall'eredità di un così pesante fardello (tutto l'Ottocento, fino a Wagner) ha saputo realizzare. E in conclusione bisogna ammettere che Mahler ha avuto i pregi dei suoi difetti e che le sue sinfonie meritano di apparire, non troppo spesso, nei programmi (*Il concerto diretto da sir John Barbirolli*, CI, 6-7 novembre 1959, p. 6).

Varie le note stravinskiane – come già nelle cronache veneziane del Festival musicale accolte in *Prime alla Scala* – per lo più avare, in particolare verso il suo oggettivismo musicale, con tanto di ironia gastronomica:

La Sinfonia stravinskiana, composta com'è alla gloria di Dio, ha certo un solenne pathos ieratico, ma appartiene pur sempre a quella maniera oggettiva, o se volete antiespressiva, che a noi fa pensare al pasticcio di lepre senza la lepre (*Bravissimi Cantelli e Solomon*, CI, 22-23 giugno 1956 p. 11).²²

Oltre l'amato Poulenc, da cui siamo partiti, forse solo Petrassi gli suscita un'ammirazione sincera e vantaggiosa nei confronti di Dallapiccola, con tanto di ricco corredo di soluzioni metaforiche:

Circa tre lustri or sono Petrassi e Dallapiccola erano considerati i Dioscuri della giovane scuola italiana. Sempre citati insieme, sempre primi nelle gare, solo la fotografia poteva decidere quale dei due puledri avesse per primo profilato la narice sul filo del traguardo. Poi le cose mutarono: Dallapiccola si volse alla musica che non si sente ma si legge con gli occhi e trionfò nei festival, che sono tanti da assicurare quasi la gloria benché i frequentatori siano sempre gli stessi. Petrassi invece — ce lo ha detto ieri l'illustre musicologo Guglielmo Barblan - si è ricordato di essere romano, anzi ciociaro come Palestrina, e ha scritto una musica che sovrappone mattone a mattone, una musica che tende alla linea e all'architettura. Il concerto di ieri ci ha dato una piena misura delle facoltà costruttive di Petrassi: ed è stato ascoltato e applaudito da un pubblico attento, evidentemente non proprio lo stesso che zitti alla Scala l'ammirevole ma

²² Pochi mesi dopo sul *Cantico sacro per S. Marco*: «Dopo averlo ascoltato quattro volte, questo *Canticum* ci sembra ancora una di quelle tipiche opere moderne su cui si potrebbero scrivere volumi tanto sono cariche di allusioni e intenzioni culturali; ma la nostra simpatia va invece alle opere di cui il commento è quasi impossibile perché annullano nel risultato le loro premesse» (*Contrastati applausi per Stravinski nel concerto diretto da Hans Swarowsky*, CI 2-3 ottobre 1956, p. 11).

forse troppo rumoroso *Cordovano*. Milano doveva questa prima riparazione a Petrassi, e speriamo non sia l'ultima (*Un omaggio a Petrassi*, CI 17-18 dicembre 1954, p. 6).

Il riferimento al *Cordovano*, di cui Montale fu il librettista non particolarmente complice ci offre il destro, così di passaggio, di accennare ad un capitolo ancora tutto da scrivere, relativo al Montale librettista, o meglio traduttore-librettista in tre casi: *Proserpina e lo straniero* di Omar Del Carlo per la musica dell'argentino Juan José Castro, vincitore del premio Verdi del 1951; *Troilo e Cressida*, per la prima scaligera dell'opera di Walton, ed *Atlantida* di de Falla e Halffter, nella prima mondiale scaligera del '62.

Quest'ultima impresa meriterebbe più attenzione, ma ora solo di scorcio si può fare un cenno del lavoro fatto da Montale per dare altro passo (libero e ritmico) alla gabbia delle quartine degli alessandrini catalani del poema di Verdaguer, che de Falla usò e rispettò come testo, facendo solo interventi chirurgici di amputazioni e suture²³. Montale in qualche modo scriveva battesimi per uogle italiane – come per *Il Cordovano* – ma qui con un gioco versificatorio e non in prosa²⁴.

Montale cancella il respiro strofico ed allestisce un verso libero dove ogni tanto galleggiano endecasillabi a pieno regime («ruggente come un mostro sulla preda»²⁵, che traduce ben liberamente «tot braolant, com monstre que vetlla un campo de mort»²⁶) o come portali per più ampie misure (evidenziati in corsivo: «L'Altissimo *che colmò di tesori la tua prua*»²⁷ che rende «L'Altíssim! Ell, de naufrag tresor omplint ta popa»²⁸) rovesciando anche la nave iberica da poppa a prua, certo più gradita sonoramente a Montale. Altre volte gioca di chiasmo sul parallelismo originario («L'Elisio fu di Omero, di Salomone l'Ofir»²⁹ per «i a Homer dars l'Eliseu i a Salomó l'Ofir»³⁰). Se poniamo un semplice ed unico riscontro vediamo il lavoro di una certa complessità. La partenza è:

Aquí els titans lluitaven, allà ciutats florien,
pertot cànctics de verges i música d'ocells;
ara en palaus de marbre les foques s'hi congrien
i d'algues se vesteixen les prades dels anyells³¹.

²³ *Atlàntida – Cantata escènica en un pròleg i tres part*, nel libretto del CD Manuel de Falla – Ernesto Halffter, *Atlàntida*, direction Edmon Colomer, Paris, Auvidis- Valois, 1993, 46-52.

²⁴ *Atlàntida – Cantata scenica in un Prologo e 3 Parti* sul poema di Jacinto Verdaguer adattato da Manuel de Falla – musica di Manuel de Falla – opera postuma completata da Ernesto Halffter – Versione ritmica italiana di Eugenio Montale, Milano, Ricordi, 1962. Montale non si coinvolse più di tanto nell'impresa, che costituì la prima mondiale della rappresentazione scenica, con la regia di Margherita Wallmann. Nella sua recensione si pone l'interrogativo: «se de Falla ascoltasse questa *Atlantida* vi ritroverebbe l'opera che sognò di scrivere?» (PS, 795) ed aggiunge «questo poema scenico ha una sua forza suggestiva, anche se presenta i caratteri di un'opera che procede a sprazzi e non è del tutto formata». Nel pezzo della vigilia – non raccolto – pone dubbi sul nesso tra la vastità del poema originario e lo stile di per sé scorciato del musicista andaluso: «il poema scenico che nacque fu dunque catalano e fece della Catalogna la cellula da cui doveva espandersi una Spagna ecumenica, religiosa, conquistatrice, immortale, voluta da Dio, creata dalla fede dei uoi uomini. Troppo vasta materia per un artista che dall'ispirazione andalusa dei suoi lavori più noti (*La vida breve*, *L'amor brujo*, *El sombrero de tres picos*) fino alla vena castigliana assai più severa del *Retablo de Maese Pedro* aveva mostrato singolare inclinazione alla sintesi e allo scorciato?» (*'Atlantida' incompiuta di De Falla*, CI, 18-19 giugno 1962, p. 3). È possibile sentire i versi montaliani nella registrazione dal vivo della prima scaligera, con le voci della Simionato, Lino Puglisi, Teresa Stratas ed altri sul sito https://www.youtube.com/playlist?list=PLHVJFXeGM50EvpjG72mYGIqdgZ9G_MDrP.

²⁵ *Atlàntida*– Cantata scenica, 19.

²⁶ *Atlàntida – Cantata escènica*, 46.

²⁷ *Atlàntida*– Cantata scenica, 21.

²⁸ *Atlàntida*– Cantata escènica, 46.

²⁹ *Atlàntida*– Cantata scenica, 21.

³⁰ *Atlàntida*– Cantata escènica, 46.

³¹ *Atlàntida*– Cantata escènica, 46.

L'approdo è:

Titani qui lottavano
laggiù città fiorivano;
vergini cantavano, trillava il rosignolo.
Ora tra i freddi marmi le foche si radunano
e l'alighe rivestono le rocce come fiori.³²

Che radiografando vuol dire coppia di ottonari, doppio settenario piano ad effetto chiastico, doppio settenario (piano e sdruciolato) rovesciato nel successivo sdruciolato e piano. Né mancano alcune sigle montaliane del lessico come lo «sfacelo» per il «desferra» (detrimento) catalano.

Montale era un vocalista, attento alla qualità delle voci, centellate negli ascolti d'opera, ma pregiate anche nei non amati recital. Al proposito merita conto conteggiare un'ignota (bibliograficamente) noterella su Fischer Dieskau, che se non erro è anche l'unico commento montaliano ad una strepitosa voce baritonale. Montale lo ascolta nei lieder di Schubert e ne profila la figura fisica con un doppio paragone strabiliante per i pochi ormai che possono visualizzarlo («atletica figura tra Sigfrido e Pastonchi»), ma l'ironia – forse perché il personaggio è già troppo celebre e celebrato – si ferma qui ed il plauso del vocalista è tale da incuriosirlo per «altre interpretazioni»:

Il Fischer-Dieskau, atletica figura tra Sigfrido e Pastonchi, ha dimostrato grandi qualità di cantante e di interprete, ed è riuscito forse più ammirevole che interessante, dato il carattere monocorde delle musiche eseguite. Ha compiuto in ogni modo il *tour de force* di non annoiare in un programma dedicato a un solo genere di musica ed ha cantato con una voce di incredibile nitidezza che passa dal forte al falsetto e che saremmo curiosi di sentire in altre interpretazioni (*Il concerto Fischer Dieskau* CI, 24-25 febbraio 1956, p. 7).

Pochi giorni dopo Montale sente la Schwarzkopf; a lei Montale rivolge spesso plausi nelle note che conosciamo, con la limitazione «gotica» di una voce³³ per lui poco adatta a ruoli latini, ma il suo secondo concerto gli strappa un vero encomio, connesso a stile e misura (che non ravvisava certo nel «mostro» Callas):

Accentuazione, senso del ritmo e delle pause, mezzevoci, arte del *crescendo* e *diminuendo*, portamenti (quand'è necessario) di grande effetto, tutto forma in lei una perfetta cantante da concerto ed anche - nella misura del suo temperamento – una grande cantante d'opera. Ascoltandola si ha l'impressione che cantare così sia cosa facile, alla portata di tutti; ma è un'impressione presto distrutta dal ricordo di troppe esperienze meno felici. La Schwarzkopf possiede al massimo grado l'arte dello stile, della misura (*Il secondo concerto di Elisabeth Schwarzkopf*, CI, 1-2 marzo 1956, p. 6).

Sappiamo bene che questo Montale, anni '50, aveva nostalgia delle voci della propria giovinezza che continuavano a risuonargli in testa, come mostrano alcune ben note epifanie in prose e in versi, si pensi al Marcello di Gaudio Mansueto con il suo «Piff Paff» (*Ugonotti*) o a Claudia Muzio, che fu come è noto omaggiata da una tardissima poesia (la data nel ds. è «10/II/78»), scritta pochi mesi dopo la morte di Maria Callas (16 settembre 1977); forse la coincidenza non è senza significato, vista l'affinità delle due repentine dipartite, con relative mormorazioni (il sospetto del suicidio)³⁴.

³² *Atlantida*– Cantata scenica, 19.

³³ «Voce 'gotica' è capace di fioriture che non sono mai offensive e trae vantaggio da una non eccessiva rotondità e plasticità di suono» (*Il concerto di Elisabetta Schwarzkopf*, CI, 28-29 febbraio 1956, p.8).

³⁴ La notizia della morte di Claudia Muzio fu data in modo assai sbrigativo dai giornali, ancora inebetiti dal neonato Impero, di venti giorni di vita: «Ieri mattina in un albergo della capitale ha cessato di vivere in seguito

Peraltro la poesia (che ha alcune spie operistiche)³⁵ ibrida nel testo in più occasioni l'estinta cantante con i sigilli del *visiting ange*³⁶, in cui sarebbe arduo rubricare il «mostro» stregonesco della Callas. «Sublime per cuore e accento» dovette risultare al giovane Montale la prima (e forse unica) volta che la vide dal vivo al Carlo Felice in una assai apprezzata (anche da Carletto Panseri suo mentore e amico nelle sortite al Carlo Felice)³⁷ Loreley, che tra l'altro cantava al Terz'atto «Quando rapita da un caro accento, / ti davo il core»³⁸.

Ma alla *Loreley*, per chiudere il nostro cerchio si deve forse anche un contributo per un testo più illustre, se al termine dell'aria di Hermann (baritono) si canta «sarà la mia dimora / il fango di una gora», pensando ai «gorielli di melma» ed al finale «fango» dell'*Anguilla*.

ad attacco cardiaco l'artista lirico Claudia Muzio» (*La morte di Claudia Muzio*, «La Stampa» 25 maggio 1936, p.6). Sulla misteriosa morte di Claudia Muzio cfr. l'«argomento» di M.PUIG, *Un destino melodrammatico. Argumentos*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2004, 181. Sulla cantante cfr. E. ARNOSI, *Claudia Muzio – La única*, Buenos Aires, Ars Lyrica, 1986.

³⁵ E. MONTALE, *A Claudia Muzio*, in *Tutte le poesie*, 722. L'incipit «Eravate sublime» mi fa tanto venire in mente, ritmicamente, la celebre aria di Maddalena nell'*Andrea Chenier* «Eravate possente»; per il «fu obbedito» in un saggio del '96 ravvisai un debito con la *Butterfly* (*La passion predominante*. *Melomana e poesia*, in *Una dolcezza inquieta: l'universo poetico di Montale*, a cura di G. Marcenaro e P. Boragina, Milano, Electa, 1996, 217). Un'interessante mappa delle citazioni manifeste e di quelle occulte in L.C. ROSSI, *Montale e l'orrido repertorio operistico*, 76-107.

³⁶ «Il fuoco e il ghiaccio fusi» traducono il nome proprio di Clizia (Brandeis); per «incancellabile / l'essere per cui nascere fu un refuso» cfr. *Laggiù* in *Satura*: «Gli angeli resteranno in espungibili / refusi».

³⁷ «La signorina Muzio è la protagonista: eccellente; sia nei mezzi vocali robusti, vibranti, sicuri in ogni modulazione, sia per la parte scenica veramente efficace. La signorina Muzio è una cantante ben dotata insomma, di quelle qualità essenziali che permettono di affrontare ogni ardezza di parte per arrivare a un successo caloroso e intenso. E ha passione: canta con accento commosso, con delle modulazioni di chiaroscuro di ottimo effetto» (C. P., *Loreley al Carlo Felice*, «Il Secolo XIX» 12 gennaio 1916, p. 5).

³⁸ A. ZANARDINI, *Loreley*, in *Il grande libro dell'opera lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica*, a cura di P. Mioli, Roma, Newton & Compton, 2001, 627.