



HAL
open science

Metapoesia, musica, diario: rileggere il dialogo in versi fra Montale e Sereni

Andrea Bongiorno

► **To cite this version:**

Andrea Bongiorno. Metapoesia, musica, diario: rileggere il dialogo in versi fra Montale e Sereni. 2023.
hal-03746684v2

HAL Id: hal-03746684

<https://hal.science/hal-03746684v2>

Preprint submitted on 6 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Andrea Bongiorno, « Metapoesia, musica, diario: rileggere il dialogo in versi fra Montale e Sereni », *Italianistica*, 51, 2, 2022, p. 27-41

Pre-print

Pour faciliter la lecture et la citation de cet article, les éléments typographiques mobiles (la distribution des numéros de pages, la disposition du texte et de notes, y compris leur numérotation) correspondent à la mise en forme de la publication définitive.

METAPOESIA, MUSICA, DIARIO: RILEGGERE IL DIALOGO IN VERSI
FRA MONTALE E SERENI

Riassunto:

Nell'articolo si analizzano i legami intertestuali fra la poesia di Sereni e quella di Montale alla luce del loro intento metapoetico. Dapprima si inquadra il problema nel solco degli studi sul rapporto fra Montale e Sereni, che ha due particolarità: una maggiore consistenza rispetto ai tanti casi di montalismo e una importante reciprocità. Si osservano degli esempi significativi in Sereni da *Frontiera* e dagli *Strumenti umani*. Ne risulta che dapprima Sereni rielabora Montale per costruire un linguaggio in equilibrio fra concretezza esistenziale ed ermetismo; in un secondo momento, in alcuni passi metapoetici Sereni si appropria di espressioni montaliane proprio per negare alla parola poetica le virtù gnoseologiche che vi attribuiva Montale. Vengono poi analizzati alcuni testi poetici in cui Montale cita un passo sereniano tratto dal *Diario di Algeria*: si osserva come Montale sviluppi le premesse metapoetiche insite nel testo (l'allusione alla propria poesia prosaica come una nuova musica). In questo modo, si può comprendere come Montale abbia letto in chiave musicale gli 'strumenti' di Sereni, e abbia rimodulato questa metafora (già presente nella recensione montaliana agli *Strumenti umani*) per riformare la propria lingua poetica.

Parole chiave: Montale, Sereni, intertestualità, metapoesia, musica.

Abstract: (*Metapoetry, Music, Diary: Re-reading the Dialogue in Verse between Montale and Sereni*)

This article analyses the intertextuality between Sereni and Montale's poetry, from the point of view of metapoetry. I explore the topic in the light of the relationship between Montale and Sereni, which featured a large number of Sereni's poems quoting Montale and an important mutual influence. This is evident in Sereni's first book (*Frontiera*) and third book (*Gli strumenti umani*). At first, Sereni quotes Montale's poetry in order to create a poetic language that balances existential concreteness and hermetic abstractness. Then, in some metapoetic poems, Sereni quotes Montale's verses to deny the gnoseological capability that Montale attributed to poetry. My analysis focuses next on some poems by Montale quoting an important Sereni's poem from *Diario d'Algeria*. In these poems, Montale develops the metapoetic hint in Sereni's poem – the reference to his own prosaic poetry as a new 'music'. This indicates that Montale reads Sereni's 'instruments' with musical meaning. Montale uses this metaphor, which already appears in his review of *Gli strumenti umani*, to reform his own poetic language.

Keywords: Montale, Sereni, Intertextuality, Metapoetry, Music.

1. Introduzione

Da numerosi decenni, ormai, la critica sottolinea con insistenza, ma con ottime ragioni, la centralità dell'opera in versi di Eugenio Montale nella poesia italiana del Novecento. È questo l'approccio ormai consolidato degli studi montaliani, approccio che trova conferma e canonizzazione anche nelle pubblicazioni più recenti, che ormai affrontano giustamente l'oggetto di studio, la poesia di Montale, in quanto vero e proprio

classico della letteratura moderna.¹ Tale statuto di classico ha naturalmente incoraggiato numerosi studi sul montalismo degli autori più giovani. Fra questi, il lavoro più sistematico, per l'ampia rassegna di autori esaminati e per il lungo arco cronologico coperto, è il volume di Gianluigi Simonetti sull'influenza delle *Occasioni* di Montale sulla poesia successiva.² In questo quadro e in questa area di ricerca della montalistica, uno dei campi d'indagine più interessanti è lo studio del rapporto fra Montale e il poeta di neanche vent'anni più giovane, Vittorio Sereni – anch'egli, a sua volta, ormai divenuto pienamente un classico della poesia del Novecento. Le ragioni per cui questo rapporto è particolarmente notevole sono essenzialmente due: l'accentuata, più di tanti altri, influenza montaliana sulla poetica di Sereni e la reciprocità di tale rapporto nella scrittura in versi. Il primo aspetto colpisce per la sua portata: se anche altri poeti (Zanzotto, Caproni, Fortini, e non solo) possono in qualche modo considerarsi degli eredi del classicismo montaliano, Sereni è l'autore che più prosegue nel solco poetico e stilistico di Montale. Secondo Guido Mazzoni, la poetica sereniana degli anni sessanta rappresenta persino la continuazione del classicismo montaliano della *Bufera*, pur tenendo conto del cambiamento di pelle che tutta la poesia italiana registra in quel decennio. Questo perché da una parte *Gli strumenti umani* si posizionano in continuità rispetto all'esperimento plurilinguista della lirica tragica della *Bufera* di Montale, nella tradizione di 'grande stile' del classicismo moderno. Dall'altra, poiché la raccolta di Sereni crea un'alternativa al mutismo (il cosiddetto 'silenzio poetico') della poesia di Montale, mutismo che, com'è noto, sfocerà in una raccolta complessa, ma per molti versi antilirica: *Satura*. *Gli strumenti umani*, invece, costituiscono la vera e propria alternativa riformatrice alla dissoluzione del linguaggio lirico operata da Montale in *Satura*.³ Con uno sguardo più prettamente stilistico, Simonetti ha identificato alcuni moduli fondamentali che *Le occasioni* mettono in versi, moduli che creano una loro tradizione fertilissima nella poesia successiva. Giusto per citare alcuni di questi moduli particolarmente significativi: il tu-istituto, l'attesa, l'epifania, il culto dei morti, il tempo attimale, ecc. Nella discussione di questi moduli stilistici, naturalmente il nome di Sereni non può che ricorrere svariate volte, dal momento che tantissimi di questi stilemi fanno parte della poetica matura del poeta lombardo.⁴ Vari altri studiosi hanno dedicato molte pagine allo studio del montalismo di Sereni: oltre ai già citati, si pensi agli spunti offerti da Renato Nisticò,⁵ alla monografia *Il prisma di Arsenio* di Francesca Ricci⁶ e ad alcuni articoli più recenti di Francesca D'Alessandro⁷ e di Stefano Verdino.⁸ Il secondo aspetto del rapporto intertestuale fra la poesia di Sereni e quella di Montale, e forse anche il più interessante, è la reciprocità. È stato notato, ormai da molti an-

1. Si veda, per esempio, il recente volume in forma di *companion: Montale*, a cura di Paolo Marini, Niccolò Scaffai, Roma, Carocci, 2019; quanto alla canonizzazione del Novecento poetico e il ruolo di Montale, cfr. Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 61-76.
2. Gianluigi Simonetti, *Dopo Montale. Le "occasioni" e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002.
3. Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 126-138 e 174-179.
4. Simonetti, *Dopo Montale*, cit., pp. 195-379.
5. Renato Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni, 1998, pp. 63-73.
6. Francesca Ricci, *Il prisma di Arsenio. Montale tra Sereni e Luzi*, Bologna, Gedit, 2002.
7. Francesca D'Alessandro, «è la mia / sola musica e mi basta»: un percorso fra Montale e Sereni, in *Montale dopo Montale. Persistenze e discontinuità a 50 anni dalla Bufera*, a cura di Ugo Fracassa, Atti delle giornate di studio (Genova, 3-4 dicembre 2007), Provincia di Genova - Assessorato alla Cultura della Provincia di Genova, Genova, 2008, pp. 43-53.
8. Stefano Verdino, *Sereni Montalista*, in *In questo mezzo sonno. Vittorio Sereni, la poesia e i dintorni*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 281-289.

ni, che Montale ha ricambiato l'interesse del più giovane poeta nei suoi confronti, anche citando nei propri versi alcuni luoghi testuali di Sereni. Questo particolare scambio intellettuale è segnalato già nel 1985 da Gilberto Lonardi, che parla di una «partita» a scambio «doppi[o]» fra Montale e Sereni, rispetto a un'influenza di Montale sulle nuove generazioni spesso unidirezionale. Nella già citata monografia di Francesca Ricci viene impostata, infatti, un'analisi dei calchi sereniani effettivamente riscontrabili nella poesia del Montale da *Satura* in poi.¹ Lo studio viene poi ripreso da John Butcher.² L'indagine è inserita nel quadro di un ampio esame sulla feconda reinterpretazione che Montale fa della poesia a lui contemporanea, negli anni Sessanta e Settanta.³

Parlando del rapporto fra Montale e Sereni ci si trova dunque davanti a un vasto e complesso panorama di studi, che si è qui cercato di tracciare sinteticamente. Non si tratta, in questo studio, di andare a individuare nuovi luoghi di intertestualità, già ampiamente identificati e discussi dalla critica, né di ricostruire le tappe del loro rapporto di amicizia e scambio intellettuale, anche in questo caso già descritte dagli interventi citati. Si è detto che profondità e reciprocità rendono il rapporto fra Montale e Sereni particolarmente interessante dal punto di vista intellettuale e interpretativo. Questo perché tale rapporto ha un diretto influsso sulla creazione poetica. Focalizzandoci sull'atto stesso della scrittura, si vuole qui proporre un'analisi dell'influsso di questo rapporto sull'elaborazione della poetica in entrambi gli autori, attraverso l'interpretazione dei reciproci 'prestiti' che Montale e Sereni si sono scambiati. Di tali scambi, si vuole comprendere dunque il ruolo metapoetico e se ne vogliono indagare le forme, i nodi toccati, e soprattutto in che modo essi condizionano l'idea di poetica e di scrittura nei due autori. In primo luogo, attraverso alcuni esempi emblematici, si osserverà come Sereni si serve di Montale per costruire un complesso linguaggio poetico originale che negli *Strumenti umani* arriva persino a negare alcuni dei fondamentali principi di poetica del suo modello. In un secondo momento, si analizzeranno le varie riformulazioni che Montale fa di un preciso explicit sereniano, che assume in Montale un valore fondamentale di riflessione metapoetica sulla propria scrittura.

2. Le varie funzioni metapoetiche del montalismo in Sereni

Come si è già messo in luce, i luoghi testuali in cui Sereni si rifà a Montale sono molteplici e disseminati nell'opera sereniana dai primi versi di *Frontiera* sino all'ultima raccolta, *Stella variabile*. Questo, naturalmente, disegna un percorso evolutivo nella rielaborazione del modello. Del peculiare rapporto fra il primo Sereni e Montale ha scritto autorevolmente Mazzoni in *Forma e solitudine*.⁴ Viene notato, infatti, che in tutta *Frontiera* e soprattutto nella sua prima sezione, Sereni costruisce la propria poesia su una fitta trama di citazioni. Tale trama è composta dalla letteratura contemporanea di area ermetica e non, nonché dagli immediati predecessori della tradizione lirica italiana ed

1. Ricci, *Il prisma di Arsenio*, cit., pp. 155-167; per delle segnalazioni bibliografiche precedenti a Ricci, da lei utilizzate per ricostruire l'influsso di Sereni su *Satura*, cfr. *ivi*, p. 156, nota 14.
2. John Butcher, *Eugenio Montale and Vittorio Sereni: From Gli strumenti umani to Satura*, in *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli. Italian Poetry in the Sixties and the Seventies*, a cura di John Butcher e Mario Moroni, Leicester, Troubador, 2004, pp. 63-82, poi riedito in John Butcher, *Poetry and Intertextuality. Eugenio Montale's Later Verse*, Perugia, Volumnia, 2007, pp. 84-104.
3. Ci si riferisce all'intero volume: Butcher, *Poetry and Intertextuality*, cit.
4. Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit., pp. 126-138.

europea. Mazzoni, descrivendo questa rete intertestuale, la giustifica in parte come necessità, per il poeta esordiente, di legittimare la propria poesia costruendosi una propria tradizione. Tuttavia, Mazzoni argomenta che tale trama è troppo consistente perché si interpreti la sua funzione come un mero supporto legittimante. Tale trama funge da «filtro percettivo»¹ attraverso cui poeticizzare la realtà. Il linguaggio poetico di Sereni, infatti, si trova in equilibrio tra la tendenza ermetizzante dei propri anni e la necessità di farsi poesia impressionista, concreta. L'apporto della tradizione recente e dei contemporanei serve proprio per costituire questo equilibrio. Riprendendo questo quadro interpretativo, Ricci può dunque affermare che il modello montaliano agisce sul primo Sereni in funzione anti-ermetica:² Montale, e soprattutto il Montale delle *Occasioni*, con la sua peculiare poetica dell'oggetto carico di funzione allegorica, fornisce un'alternativa all'astrazione pura della lingua ermetica. Si prenda, fra i vari calchi montaliani presenti in *Frontiera*, l'incipit di questo testo:

Il tuono spazia un rumore
di cavalli lanciati sui monti;
sui muri degli orti
il tempo d'acqua che torna,
randagio.
Il sonno intorba i pagliai,
il silenzio cresce nel petto.

Dopo lo scroscio la terra è rossa,
nei dorsi di rupe
il sasso si stria.
E il fango è un tramonto
che tutto l'anno ci dura negli occhi.³

Per comprendere la funzione del modello Montale, si può osservare questo testo alla luce della cosiddetta 'grammatica' della *koinè* ermetica, stilata in un notissimo saggio di Pier Vincenzo Mengaldo e ridefinita, soprattutto nella sfera dei campi semantici, da Anna Dolfi.⁴ Focalizzandoci, per questa analisi, sull'incipit, si può notare che la poesia di Sereni si apre con un crescendo di indeterminatezza. I primi due versi introducono un suono naturale in maniera quasi archetipica: «Il tuono». Certo, si contravviene alla tendenza all'assolutizzazione del sostantivo o all'uso dell'articolo indeterminativo,⁵ ma in questo caso ciò non esclude certo un uso astratto e rarefatto del linguaggio. Tale suggestione sonora, il tuono, «spazia un rumore»: Sereni usa il verbo per intendere da una parte, intransitivamente, il 'dilatarsi' del rumore che si propaga nello spazio, dall'altra, transitivamente, il verbo regge il sostantivo seguente nel senso di 'spargere un rumore' indeterminato. Tale uso ambiguo del legame fra sintassi e semantica calca sul pedale dell'astrazione; la determinazione di questo rumore, infatti, è esplicitata solo in *enjam-*

1. Ivi, p. 137.
2. Ricci, *Il prisma di Arsenio*, cit., p. 10; sul complesso rapporto fra Sereni e l'ermetismo, si rinvia a Niccolò Scaffai, *L'orizzonte preconstituito. Sereni di fronte all'ermetismo*, in *L'Ermetismo a Firenze*, vol. 2, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Florence University Press, 2016, pp. 707-716 (online, DOI: <https://doi.org/10.36253/978-88-6655-979-5>).
3. Vittorio Sereni, *Terre rosse (Frontiera)*, tutte le citazioni da Sereni sono tratte dal Meridiano: Idem, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995.
4. Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Idem, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157; per le osservazioni integrative e correttive del noto saggio di Mengaldo, cfr. Anna Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, «Rivista di letteratura italiana», iii, 2014, pp. 85-92.
5. Cfr. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., pp. 137-138.

bement: «rumore / di cavalli lanciati sui monti». Si tratta dunque di un legame analogico, per quanto non molto ardito, che congiunge il suono del tuono al galoppare di cavalli sui monti. Con questo incipit, come si è potuto osservare, siamo in territorio ermetico: vaghezza, indeterminazione, analogia. Tuttavia, l'incedere della poesia cambia nei versi successivi, che introducono un'immagine di chiarissima derivazione montaliana. Infatti, la menzione dei «muri d'orti» che attendono lo scroscio delle piogge è naturalmente una ripresa letterale da *Merigiare ...* di Montale: il «rovente muro d'orto» del secondo verso.¹ Tale citazione da Montale non è naturalmente un omaggio anodino, ma ha una funzione simbolica ben precisa perché si lega a un immaginario simbolico molto più complesso. In primo luogo, il muro d'orto assume così un ruolo tutt'altro che decorativo, dato che porta con sé quell'atmosfera claustrofobica della «muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia», correlativo montaliano dell'invalidabile barriera tra il sensibile e un oltre metafisico. Sereni prende quindi in prestito, insieme all'immagine, la sua portata simbolica, che si inserisce a sua volta in un altro grande campo metaforico, questa volta pienamente sereniano: quello della frontiera. Detto ciò, un altro riferimento si innesta in questo quadro: l'attesa dello scrosciare dell'acqua annunciata dal tuono. Anche in questo caso, Sereni attinge da un sistema simbolico montaliano: la dinamica tra attesa ed epifania, simboleggiata da un evento atmosferico.² In Sereni il «tempo d'acqua che torna», con l'associazione tra il «tempo» e l'uso del verbo 'tornare' si inserisce dunque nella temporalità eterna e ciclica della natura, contrapposta, in Montale e in tutta la tradizione lirica occidentale, alla finitezza del tempo umano. Il legame tra tempo (ciclico, parcellizzato, o scorrente) e relative immagini liquide di acqua, in una prospettiva epifanica, è però tutto montaliano.³ Anche nei versi successivi la presenza di Montale si fa sentire, con l'uso di verbi stilisticamente forti ed espressivi, anche sul piano fonico, come «si stria», o di formazione parasintetica col prefisso 'in-' (di tradizione dantesca, rivitalizzata da Montale), come per «il sonno intorba i pagliai».⁴ Osservando l'incipit della poesia di Sereni si è visto come i primi due versi rincorrono una tensione verso l'astrazione, mentre le immagini dei due versi seguenti contestualizzano la scena in un preciso paesaggio dai connotati, linguistici e simbolici, di origine montaliana. In questo modo, dunque, si può comprendere come la poesia montaliana serva a Sereni come punto di equilibrio tra un linguaggio lirico dalla forte tensione all'astrazione e un linguaggio ancorato alla concretezza delle cose, caricate di valore figurale. Costituendo questo punto di equilibrio, Sereni da una parte attinge al repertorio simbolico modernista di Montale, dall'altra lo inserisce nel proprio immaginario poetico (la frontiera). Montale è l'anello di congiunzione che permette la creazione di una proposta poetica tradizionale e innovante al tempo stesso. Attraverso questo esempio, si può vedere quanto già nei primi versi di *Frontiera* la poesia di Montale abbia un posto centrale nell'elaborazione di una propria poetica per-

1. Eugenio Montale, *Merigiare pallido e assorto ... (Ossi di seppia)*, v. 2, tutte le citazioni dalla poesia di Montale provengono dall'edizione critica Idem, *L'opera i versi*, a cura di Rosanna Bettarini, Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.
2. Per la pioggia, si veda ad esempio Idem, *Gloria del disteso mezzogiorno ... (Ossi di seppia)*; sulle epifanie montaliane, cfr. Tiziana de Rogatis, *Montale e l'epifania. Commento e interpretazione di Sotto la pioggia*, Punta del Mesco, Notizie dall'Amiata, «Allegoria», a. lxii, vol. ii, 2010, pp. 7-23; più generalmente sul tema, cfr. Adele Bardazzi, «Occasioni» e «Moments of being»: il modernismo di Montale, «Italianistica Debreceniensis», xxiii, 2017, pp. 21-37.
3. Fra i numerosi contributi, si rinvia almeno a uno dei più recenti: Niccolò Scaffai, *Sul tempo in Montale: con una interpretazione di Finisterre*, in *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, a cura di Elisabetta Graziosi, Bologna, clueb, 2008, pp. 109-127.
4. Cfr. Simonetti, *Dopo Montale*, cit., pp. 351-352.

sonale per Sereni. Tale posizione privilegiata diviene ancora più complessa nel *Diario di Algeria*,¹ e per certi versi addirittura paradossale negli *Strumenti umani*. Lo si può misurare nel testo di apertura della raccolta: *Via Scarlatti*. Si tratta di una delle liriche più importanti del libro in virtù proprio di questa posizione, che carica di valore una poesia originariamente destinata a concludere il *Diario di Algeria* (così era nell'edizione del 1947 del *Diario*).² Come nota accortamente Scaffai, si tratta di uno spostamento (da ultima del *Diario* a prima degli *Strumenti*) tutt'altro che ininfluenza sull'esegesi, dato che il cambiamento macrotestuale incide sul senso stesso della poesia. In primo luogo, la destinataria non è più iscritta in uno scambio dialogico da canzoniere lirico, come si configura in parte il *Diario di Algeria*. In secondo luogo, il senso di attesa indeterminata con cui si concludeva il *Diario* del 1947 negli *Strumenti* cambia di registro. Dal momento che l'attesa viene annunciata a inizio libro, non può più trattarsi di una domanda conclusiva sospesa nel vuoto, ma della premessa a cui il libro cercherà di rispondere.³ Fatta questa importante osservazione preliminare, si può leggere il testo:

Con non altri che te
è il colloquio.

Non lunga tra due golfi di clamore
va, tutta case, la via;
ma l'apre d'un tratto uno squarcio
ove irrompono sparuti
monelli e forse il sole a primavera.
Adesso dentro lei par sempre sera.
Oltre anche più s'abbuia,
è cenere e fumo la via.
Ma i volti i volti non so dire:
ombra più ombra di fatica e d'ira.
A quella pena irride
uno scatto di tacchi adolescenti,
l'improvviso sgolarsi d'un duetto
d'opera a un accorso campanello.

E qui t'aspetto.⁴

A differenza di quanto osservato nell'estratto da *Frontiera*, in cui il debito montaliano era rappresentato dal riuso di un sintagma montaliano, con *Via Scarlatti* ci si ritrova di fronte a un influsso di Montale molto più complesso e pervasivo. Innanzitutto, si può notare che la poesia montaliana esercita un influsso su due livelli: un piano stilistico e un piano tematico. Partendo dal piano stilistico, si nota subito un calco evidentissimo da Montale: «lo squarcio / ove irrompono sparuti / monelli» che rimanda a «agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla» nei *Limoni*;⁵ di possibile derivazione montaliana anche «oltre anche più s'abbuia», in cui il verbo può far eco a «nell'ora / che abbua

1. Si vedano le analisi di Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit., pp. 138-144.

2. Si veda l'apparato critico di Isella, cfr. Sereni, *Poesie*, cit., pp. 483-486.

3. Niccolò Scaffai, «Il luogo comune e il suo rovescio»: *effetti della storia, forma libro e enunciazione negli «Strumenti umani» di Sereni*, «Quaderni della sezione di italiano», i, 2010, pp. 145-185, cfr. ivi, pp. 163-166 (ora confluito in Idem, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, pp. 136-171).

4. Sereni, *Via Scarlatti (Gli strumenti umani)*.

5. Montale, *I limoni (Ossi di seppia)*, vv. 6-7; calco registrato da Simonetti, *Dopo Montale*, cit., p. 65; per Luca Lenzini il sintagma ha invece un sapore sabiano, cfr. Vittorio Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, a cura di Luca Lenzini, introduzione di Gilberto Lonardi, Milano, BUR, 1990, p. 213.

sempre più tardi», da *Dora Markus* nelle *Occasioni*.¹ Ma i debiti stilistici non si esauriscono nella citazione più o meno esibita: c'è una andatura della sintassi e della versificazione che è estremamente montaliana. Scaffai nota giustamente tale cadenza, che riprende lo stile dei mottetti, in due versi in particolare – «uno scatto di tacchi adolescenti, / l'improvviso sgolarsi d'un duetto» – in cui l'impronta stilistica delle *Occasioni*² è evidentissima. Per non parlare della chiusa incisiva, con un verso breve, isolato, perentorio («e qui t'aspetto») che deve tantissimo alle clausole montaliane, in special modo dei mottetti.³ Altrettanto importante è il montalismo tematico, che si può constatare principalmente su tre assi. Il primo è il legame fondamentale tra casa e memoria,⁴ qui alluso dalla menzione del proprio indirizzo milanese e dal tentativo di ricordo («ma i volti i volti non so dire: / ombra più ombra di fatica e d'ira»). Il secondo è il tema del «colloquio» con un destinatario assente: certo, un tema tradizionale, ma che diviene struttura portante della poesia montaliana, com'è notissimo, e – tra l'altro – discusso anche da Sereni.⁵ Il terzo motivo montaliano, e probabilmente il cardine di *Via Scarlatti*, è quello dell'attesa del miracolo.⁶ È in questo terzo aspetto tematico che Sereni attua la rielaborazione più originale. Nella dinamica montaliana dell'attesa epifanica del miracolo, la parola poetica risulta investita di una virtù metafisica. Presso Montale, la scrittura è essa stessa adoperata per cercare l'ormai proverbiale «maglia rotta nella rete»: se viene messo in scena l'istante di contatto tra sensibile e invisibile è perché la parola e la scrittura possono riprodurre, come i 'prefazi' danteschi, il miracolo. Sereni, invece, non fa corrispondere a questo colloquio e a questa attesa un intento gnoseologico.⁷ L'attesa si chiude in sé stessa e la risposta all'attesa è il lavoro esistenziale, il racconto dell'esperienza e il suo cercare di attribuirle un significato lirico, racconto che attraversa tutto il libro sino al «colloquio»⁸ nell'ultima lirica degli *Strumenti umani: La spiaggia*. Il montalismo stilistico e, soprattutto, il montalismo tematico sono usati da Sereni, paradossalmente, per negare – in chiave metapoetica – i presupposti della poetica montaliana.⁹ In questo modo, la

1. Montale, *Dora Markus ii (Le occasioni)*, vv. 24-25.
2. Peraltro, nel 1940, quindi qualche anno prima della stesura di *Via Scarlatti*, composta a metà degli anni Quaranta, Sereni aveva scritto una recensione alle *Occasioni* ormai pienamente considerata un saggio autoreferenziale di poetica sereniana: cfr. Vittorio Sereni, *In margine alle «Occasioni»*, in Idem, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 815-818; cfr. Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit., p. 126.
3. Cfr. Scaffai, *Il luogo comune e il suo rovescio*, cit., p. 168.
4. Basti pensare alle tantissime case che costellano la poesia montaliana; si rinvia qui alle due poesie più esplicite sul tema uscite prima del 1946 (stesura di *Via Scarlatti*): *Casa sul mare (Ossi di seppia)* e *La casa dei doganieri (Le occasioni)*.
5. Sereni parla di «quel fatale, contagiante *tu* delle vecchie poesie di Montale», cfr. Sereni, *Dovuto a Montale*, in Idem, *Poesie e prose*, cit., pp. 1030-1036, citazione a p. 1033; si vedano anche gli emblematici versi «il *tu* / falsovero dei poeti», cfr. Idem, *Niccolò (Stella variabile)*, vv. 17-18.
6. Per questo tema importantissimo nella gnoseologia montaliana, dagli *Ossi* fino agli *Altri versi* (e studiato dalla critica nelle sue varie forme), basti pensare alla dichiarazione di poetica di Montale: «sono un poeta che ha scritto un'autobiografia poetica senza cessare di battere alle porte dell'impossibile. Agli inizi ero scettico, influenzato da Schopenhauer. Ma nei miei versi della maturità ho tentato di sperare, di battere al nuovo, di vedere ciò che poteva esserci dall'altra parte della parete, convinto che la vita ha un significato che ci sfugge», Eugenio Montale, intervista alla «Gazette de Lausanne», febbraio 1965, ora in Giulio Nascimbeni, *Montale. Biografia di un poeta*, Milano, Longanesi & C., 1986, p. 125.
7. Sulle epifanie sereniane, contrapposte a quelle montaliane, cfr. Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit., pp. 160-174.
8. Un colloquio che serve, diversamente rispetto all'apostrofe montaliana, anche a ridurre il ruolo dell'io, in una dinamica dialogica; per i meccanismi autoreferenziali dell'indirizzamento al 'tu' montaliano, ci si permette di rinviare ad Andrea Bongiorno, *Destinataires de Montale: muses, miroirs, mythes*, «Écritures», xii, 2021, pp. 193-211; per la dinamica di sparizione dell'io in Sereni, cfr. Yannick Gouchan, *L'énonciateur textuel dans l'œuvre de Vittorio*
9. Sereni, «Babel», xxxiv, 2016, pp. 207-233.
10. Si sviluppano alcuni spunti interpretativi di Ricci, *Il prisma di Arsenio*, cit., pp. 10-11 e di Scaffai, *Il luogo comune e il suo rovescio*, cit., pp. 168-169, nel quadro, naturalmente, dell'esistenzialismo sereniano.

virtù metafisica della parola poetica montaliana è negata, per lasciar posto, in Sereni, allo stretto legame fra parola ed esperienza, che costituiranno invece il cardine della poetica di Sereni negli anni Sessanta.

Quest'uso metapoetico e antimontaliano delle citazioni da Montale risulta più chiaro se si osserva un altro testo di Sereni in cui la tensione metapoetica è ben più forte: *Ancora sulla strada di Zenna*. Si tratta di una poesia centrale nell'economia del libro per la sua affermazione di poetica, condensata nel celebre verso che, non a caso, dà il titolo all'intera raccolta. Inoltre, la poesia è ricca di riferimenti intertestuali, e il primo di questi è a sé stesso, dal momento che Sereni crea col titolo un rimando chiarissimo alla propria poesia giovanile *Strada di Zenna* (in *Frontiera*). In secondo luogo, come rilevato da Mazzoni, l'intera poesia presenta una fitta trama di citazioni della tradizione lirica novecentesca (Ungaretti, Zanzotto e soprattutto Montale).¹ Anche in questo caso, in un certo senso, si può parlare di una funzione legittimante del dialogo con la lirica moderna, dal momento che i riferimenti intertestuali servono a inserire la poesia di Sereni in una tradizione ben precisa. Tuttavia, a differenza degli esordi giovanili, dove tale legittimazione è conciliante verso la tradizione lirica (e tutt'al più vuole discostarsi da certi moduli troppo ermetici), in questo caso il dialogo è ben più problematico. Si tratta, infatti, per Sereni di proporre un tipo di poesia antilirica, benché inserita in tale tradizione. D'altro canto, Pierluigi Pellini constata un altro importante riferimento: *Il pianto della scavatrice* di Pasolini. La poesia di Sereni, infatti, vuole contrapporre all'elegia pasoliniana un altro approccio poetico possibile, da una parte nei confronti del fluire archetipico delle cose, dall'altra, nei confronti della modernità.² Tornando al ruolo di Montale all'interno di questa rete intertestuale, si legga il testo:

Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?
Forse perché ridicono che il verde si rinnova
a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?
Ma non è questa volta un mio lamento
e non è primavera, è un'estate,
l'estate dei miei anni.
Sotto i miei occhi portata dalla corsa
la costa va formandosi immutata
da sempre e non la muta il mio rumore
né, più fondo, quel repentino vento che la turba
e alla prossima svolta, forse, finirà.
E io potrò per ciò che muta disperarmi
portare attorno il capo bruciante di dolore...
ma l'opaca trafila delle cose
che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,
la spola della teleferica nei boschi,
i minimi atti, i poveri
strumenti umani avvinti alla catena
della necessità, la lenza
buttata a vuoto nei secoli,
le scarse vite che all'occhio di chi torna
e trova che nulla nulla è veramente mutato

1. Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit., p. 155.

2. Cfr. Pierluigi Pellini, *Le varianti di Zenna. Sulla posizione storica della poesia di Sereni*, in *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, «Letteratura e Spettacolo», x, 2003, pp. 253-279, cfr. ivi, pp. 264-270.

si ripetono identiche,
 quelle agitate braccia che presto ricadranno
 quelle inutilmente fresche mani
 che si tendono a me e il privilegio
 del moto mi rinfacciano...
 Dunque pietà per le turbate piante
 evocate per poco nella spirale del vento
 che presto da me arretreranno via via
 salutando salutando.
 Ed ecco già mutato il mio rumore
 s'impunta un attimo e poi si sfrena
 fuori da sonni enormi
 e un altro paesaggio gira e passa.¹

Partendo, in questo caso, dal piano tematico, anche in questa poesia si può misurare la ripresa di alcuni motivi montaliani. Innanzitutto, il *topos* modernista della mancata corrispondenza fra rinnovamento naturale primaverile e rinnovamento interiore – *topos* che ha come notissimo prototipo l'aprile crudele di Eliot. Sereni lo riprende attraverso una chiara mediazione montaliana: «il verde si rinnova / a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia» non può non ricordare la memorabile clausola del *Carnevale di Gerti* («torna alle primavere che non fioriscono»)² attraverso un accostamento non casuale tra la primavera e un metaforico non rifiorire. In seguito, Montale viene nuovamente citato nei versi centrali della poesia. Sereni elenca due elementi antropici, osservati dal suo rapido attraversamento del paesaggio. Il primo («la carrucola nel pozzo») è un riferimento all'osso montaliano *Cigola la carrucola del pozzo ... fin troppo esplicito*.³ A questi due elementi seguono poi «i minimi atti, i poveri / strumenti umani avvinti alla catena / della necessità». Anche in questo caso c'è una forte eco montaliana:⁴ da *Incontro* («umani atti consunti»)⁵ e da *Tempi di Bellosguardo* («atti minuti»)⁶. Il cerchio aperto dalla «carrucola» si chiude con un'altra 'corda', una parola dal sapore montaliano (soprattutto degli *Ossi*): la «catena / della necessità». Sereni può contare su: «una maglia rotta nella rete»,⁷ «l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare»⁸ e altri luoghi montaliani che afferiscono a tale campo semantico, connotato di valore gnoseologico. In questo passo, fortemente intriso di montalismi, ci si trova davanti al nodo centrale del rapporto paradossale fra le due poetiche. Come si è appena messo in rilievo, tale campo semantico era stato utilizzato da Montale per mettere in versi il superamento dell'immanenza, della necessità e delle sue leggi. Sereni, invece, riprende tali immagini per parlare di «strumenti [...] avvinti» a tali rigide leggi. Questo crea un conflitto anche nel senso allegorico delle immagini impiegate. Come già accennato in precedenza, le epifanie montaliane hanno un valore anche metapoetico. Difatti, alla poesia, che si fa carico di registrare questi momenti

1. Sereni, *Ancora sulla strada di Zenna (Gli strumenti umani)*.
2. Montale, *Carnevale di Gerti (Le occasioni)*, v. 67; anche le «turbate piante» possono essere un'eco montaliana, dalle «derelitte fronde» montaliane (Idem, *Tempi di Bellosguardo, ii [Le occasioni]*, v. 11), cfr. Simonetti, *Dopo Montale*, cit., p. 66.
3. Lo notava già Lenzini in Sereni, *Il grande amico*, cit., p. 217, si veda anche Simonetti, *Dopo Montale*, cit., p. 66. 4 Notata dal commento di Isella e Martignoni (Vittorio Sereni, *Poesie. Un'antologia per la scuola*, a cura di Dante Isella, Clelia Martignoni, Luino, Nastro & Nastro, 1993, p. 65) e da Mazzoni (Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit., p. 155) e riportata da Simonetti, *Dopo Montale*, cit., p. 66.
5. Montale, *Incontro (Ossi di seppia)*, v. 17.
6. Idem, *Tempi di Bellosguardo, ii (Le occasioni)*, v. 18.
7. Idem, *Godi se il vento ch'entra nel pomario ... (Ossi di seppia)*, v. 15, corsivo nell'originale.
8. Idem, *I limoni, (Ossi di seppia)*, vv. 27-28.

metafisici privilegiati, è conseguentemente attribuita la capacità di forare lo schermo immanente della realtà, e di sfiorare eccezionalmente ciò che vi è dietro. Sereni, nel citare Montale, vi trasferisce questa tensione metapoetica, con un intento, però, opposto. Scrivendo di «poveri / strumenti umani avvinti alla catena / della necessità», Sereni nega il valore gnoseologico e metafisico di tali strumenti che restano al di qua della trascendenza. Tali strumenti, metapoeticamente, sono dunque le parole, nello specifico la parola poetica, incapace tuttavia di astrarsi dalla prospettiva esperienziale ed esistenziale.¹ Per affermare i limiti della scrittura Sereni si serve della poesia di Montale, e ne nega, però, i presupposti conoscitivi. Montale è usato quindi per negare Montale, come si era osservato in maniera del tutto analoga, ma meno esplicita, in *Via Scarlatti*.

L'osservazione di questi esempi testuali ci permette dunque di affermare che Montale ha un ruolo preminente come modello della scrittura sereniana. In primo luogo per la quantità e la longevità del modello: la poesia di Montale è adoperata come fonte d'ispirazione da Sereni sin dai propri esordi e accompagna le varie fasi di evoluzione della sua poetica. In secondo luogo per la particolare funzione poetologica che il modello Montale assume. Si è osservato che sin da *Frontiera* l'apporto montaliano è un necessario filtro poetico per liricizzare la lingua. Questo filtro bilancia soluzioni stilistiche troppo ermetiche e imposta la ricerca poetica sereniana nella direzione esperienziale che pian piano si farà strada nelle raccolte successive. Fin dall'inizio, il modello è quindi inserito in un equilibrio complesso che si complica ulteriormente soprattutto negli *Strumenti umani*. Temi e stilemi montaliani sono ripresi con una connotazione originale e in una cornice che, come si è visto, nega i presupposti gnoseologici della poetica montaliana. Le parole di Sereni si caricano di valore metapoetico e, nell'affermare la propria fedeltà all'esperienza, negano la tensione metafisica montaliana.

3. Montale e la musica sereniana: metapoesia e diario

Come abbiamo precedentemente messo in evidenza, l'interesse dello scambio poetico fra Montale e Sereni è anche nella sua reciprocità. Nel secondo tempo del proprio percorso creativo, annunciato dagli *Xenia* nel 1966, poi inaugurato nel 1971 con *Satura*, Montale si mostra particolarmente ricettivo ad accogliere gli stimoli provenienti dalla poesia a lui contemporanea. Com'è noto, tale seconda fase è preceduta da dieci anni di cosiddetto «silenzio», in cui Montale non reputa la poesia lirica uno strumento all'altezza dei tempi.² Il contributo della cosiddetta «poesia inclusiva»³ che Montale vede ormai praticata dalle più giovani generazioni di poeti, è infatti fondamentale per permettergli di elaborare un nuovo linguaggio poetico. Fra costoro, Sereni ha un ruolo preminente: non pochi sono gli studi, come abbiamo anticipato nell'introduzione, sull'influsso della poesia sereniana, e in particolar modo degli *Strumenti umani*, nell'elaborazione di *Satu-*

1. Lenzini riporta un autocommento di Sereni, che circoscrive il significato degli «strumenti umani» a umili utensili per il lavoro agricolo e artigianale, tuttavia Lenzini stesso indica la necessità di leggere questi versi, e il titolo della raccolta, in senso metapoetico, cfr. Sereni, *Il grande amico*, cit., p. 217.
2. Ci si permette di rinviare a dei precedenti lavori in cui si discutono nel dettaglio le cause e le vie d'uscita dall'afasia montaliana (il ruolo delle letture in prosa e in poesia, della scrittura in prosa e delle nuove destinatarie poetiche): Andrea Bongiorno, *Xenia e la ripresa della scrittura poetica: il personaggio di Mosca e la poesia inclusiva*, «Kepos», a. i, vol. ii (2018), pp. 55-78 e Idem, *Il ruolo di Mosca e di Tigre nella rottura del "silenzio poetico" di Montale*, «Avanguardia», a. xxiii, vol. lxix, 2018, pp. 111-135.
3. Dal celebre articolo montaliano, cfr. Montale, *Poesia inclusiva*, uscito sul «Corriere della Sera» il 21 giugno 1964, ora in Idem, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2631- 2633.

ra. Quest'attenzione per gli *Strumenti* è in qualche modo suggerita da Montale stesso, dato che la nota recensione di Montale agli *Strumenti umani* sul «Corriere» può essere agevolmente letta come un manifesto di propria poetica, espressa 'per interposta persona'. Tuttavia, è interessante notare che la citazione sereniana più presente in Montale non proviene dagli *Strumenti umani*, bensì dal *Diario di Algeria*. Si legga quello che forse è il più conosciuto dei testi del *Diario* di Sereni:

Non sa più nulla, è alto sulle ali
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.
Per questo qualcuno stanotte
mi toccava la spalla mormorando
di pregar per l'Europa
mentre la Nuova Armada
si presentava alla costa di Francia.

Ho risposto nel sonno: – È il vento,
il vento che fa musiche bizzarre.
Ma se tu fossi davvero
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
prega tu se lo puoi, io sono morto
alla guerra e alla pace.
Questa è la musica ora:
delle tende che sbattono sui pali.
Non è musica d'angeli, è la mia
sola musica e mi basta –.¹

Senza soffermarsi su questa lirica che esprime il senso di prigionia ed esclusione dalla Storia di Sereni durante il secondo conflitto mondiale,² si osservino gli ultimi versi. Si tratta di una clausola incredibilmente incisiva in cui significato e significante cooperano magistralmente: Sereni, nella sua condizione di recluso ed escluso, non può ascoltare o produrre la grande musica che proviene da un mondo ulteriore (la musica «d'angeli») ma deve accontentarsi di sonorità dissonanti e ripetitive, come il suono delle «tende che sbattono sui pali». Il sintagma, con un sapiente uso del fonosimbolismo, sottolinea questo aspetto con un ritmo secco e cadenzato. La chiusa «è la mia / sola musica e mi basta», con l'*enjambement* e la ripetizione della parola «musica» (ancora ad esprimere ripetitività) è incisiva e memorabile. D'altronde, anche in questi densi versi vi è un chiaro significato metapoetico, a cui ci conduce il fonosimbolismo appena evidenziato. La «musica» di cui parla Sereni è il nuovo stile diaristico, che prelude all'abbassamento verso la prosa che toccherà il suo vertice negli *Strumenti umani*.

Montale coglie con notevole sensibilità la densità polisemica di questa clausola, che sembra lasciare molte tracce sulla sua scrittura. Già nella prima serie di *Xenia*, i versi sereniani possono aver contagiato l'incipit dello *xenion* seguente:

La tua parola così stenta e imprudente
resta la sola cosa di cui mi appago.
Ma è mutato l'accento, altro il colore.
Mi abituerò a sentirti o a decifrarti

1. Sereni, *Non sa più nulla, è alto sulle ali ... (Diario di Algeria)*.
2. Sull'argomento si rimanda a Jean-Charles Vegliante, *Écrivains sans lieu. Vittorio Sereni en Algérie, et autres notes sur l'expression poétique de la captivité*, in *Exils et migrations (Italiens et Espagnols en France. 1938-1946)*, a cura di Pierre Milza e Denis Peschanski, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 381-391.

nel ticchettio della telescrivente,
nel volubile fumo dei miei sigari di Brissago.¹

È stato Lonardi a notare una possibile matrice sereniana della dichiarazione incipitaria di Montale.² È interessante, come fin da subito la «musica» sereniana è stata associata da Montale, metapoeticamente, alla «parola». Segnaliamo un altro passo in cui può aver leggermente influito la clausola sereniana:

Con astuzia,
uscendo dalle fauci di Mongibello
o da dentiere di ghiaccio
rivelavi incredibili agnizioni.

Se ne avvide Mangano, il buon cerusico, quando,
disoccultato, fu il randello
delle camicie nere e ne sorrise.

Così eri: anche sul ciglio del crepaccio
dolcezza e orrore in una sola musica.³

Nei versi finali Montale può aver pensato, nel menzionare la contraddittoria «musica» di Mosca, alla paradossale «musica» sereniana delle tende che sbattono sui pali: una musica prosaica, ben adatta a un personaggio come Mosca. Tuttavia, il gioco citazionistico attorno alla «musica» di Sereni comincia ad arricchirsi nella raccolta successiva di Montale, il *Diario del '71 e del '72*. Si prenda, infatti, la poesia che apre la raccolta: *A Leone Tra verso*, la cui seconda parte recita:

Sognai anch'io di essere un giorno mestre
de gay saber; e fu speranza vana.
Un lauro rinsecchito non dà foglie
neppure per l'arrosto. Con maldestre
dita sulla celesta, sui pestelli
del vibrafono tento, ma la musica
sempre più si allontana. E poi non era
musica delle Sfere ... Mai fu gaio
né savio né celeste il mio sapere.⁴

Si tratta, ancora una volta, di una poesia con un forte valore metapoetico, accentuato dalla posizione di apertura che ne fa dunque un testo programmatico per la poetica della raccolta. Non stupisce, quindi, ritrovare nuovamente una rielaborazione della «musica» sereniana: la citazione da Sereni è abbastanza evidente,⁵ garantita dalla ripetizione, come nell'originale, proprio della parola «musica», dalla *correctio* per abbassarne il valore («non è musica d'angeli» in Sereni, «e poi non era / musica delle Sfere» in Montale), e dall'uso incisivo dell'*enjambement*. Questo testo programmatico conferma chiaramente

1. Montale, *La tua parola così stenta e imprudente ... (Satura)*; peraltro, anche Montale si cimenta in questo *xenion* in un gioco fonosimbolico, tramite l'allitterazione delle sillabe 'ti'/'te', che gioca con la corrispondenza tra il suono della digitazione a macchina e il pronome allocutorio di seconda persona.
2. Gilberto Lonardi, *L'Altra Madre*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, 12, 13, 14 settembre, Genova 15 settembre 1982), Genova, Librex, 1983, pp. 263-279, cfr. *ivi*, pp. 272-273.
3. Montale, *Con astuzia ... (Satura)*.
4. *Idem*, *A Leone Traverso ii (Diario del '71 e del '72)*.
5. La segnala anche Massimo Gezzi nel suo commento: cfr. Eugenio Montale, *Diario del '71 e del '72*, a cura di Massimo Gezzi, Milano, Mondadori, p. 12.

te l'interpretazione metapoetica che Montale ha fatto della «musica» di Sereni, che diviene per lui un vero e proprio motivo accennato negli *Xenia*, sviluppato poi pienamente nel *Diario del '71 e del '72*. Si veda, a tal proposito, l'ultimo e più probante esempio:

La mia Musa è lontana: si direbbe
(è il pensiero dei più) che mai sia esistita.
Se pure una ne fu, indossa i panni dello spaventacchio
alzato a malapena su una scacchiera di viti.

Sventola come può; ha resistito a monsoni
restando ritta, solo un po' ingobbita.
Se il vento cala sa agitarsi ancora
quasi a dirmi cammina non temere,
finché potrò vederti ti darò vita.

La mia Musa ha lasciato da tempo un ripostiglio
di sartoria teatrale; ed era d'alto bordo
chi di lei si vestiva. Un giorno fu riempita
di me e ne andò fiera. Ora ha ancora una manica
e con quella dirige un suo quartetto
di cannuce. È la sola musica che sopporto.¹

Ci si trova, ancora una volta, davanti a un manifesto di poetica. In questo caso, Montale si spinge ancora più a fondo nel riutilizzare il campo semantico legato a questo filo rosso: il poeta gioca sul legame etimologico fra la «Musa» invocata, e – naturalmente – la «musica». La Musa, tra l'altro, era già evocata con discrezione anche in *A Leone Traverso*, per via della metafora degradante del «lauro rinsecchito», dove Montale abbassava il celebre attributo onorifico delle muse a foglia per profumare l'arrosto. Tralasciando le implicazioni di poetica di questo denso componimento, si osservino i versi conclusivi: anche in questo caso il prestito da Sereni è abbastanza esplicito.² La parola «musica» funge ancora da termine chiave in associazione a un'immagine degradante, in questo caso una musa-spaventapasseri mentre dirige un quartetto formato da degli 'strumenti' a fiato davvero poco nobili: delle cannuce. La corrispondenza con Sereni è ancor più congruente: entrambe le poesie presentano un explicit in cui viene dichiarato che l'unica musica possibile (fuori di metafora: la propria poesia) è una musica umile, fatta da strumenti prosaici, con sonorità aspre, attinte dal quotidiano.

Il quadro interpretativo di Montale, a questo punto, comincia a essere chiaro. Si è osservato come in Montale la citazione dal *Diario di Algeria* di Sereni sia inserita, più o meno sempre con lo stesso valore e con un importante significato metapoetico, in relazione al proprio mutamento satirico-diaristico. Per costruire questo campo metaforico che gli permette di esprimere il proprio programma poetico, Montale ha attinto a piene mani da Sereni: si è visto come, di fatto, la metafora della «musica» di Montale provenga direttamente dal *Diario di Algeria*. Questo spunto metapoetico, tuttavia, si è arricchito,

1. Idem, *La mia Musa (Diario del '71 e del '72)*.
2. Segnalato da Ricci, *Il prisma di Arsenio*, cit., p. 160 e dai successivi commentatori; viene spesso menzionata una variante («e mi basta») di una precedente redazione testimoniata in apparato (cfr. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 1062), come prova ulteriore del calco, dato che essa citerebbe, in effetti, testualmente Sereni; tuttavia, tale variante fa parte di una redazione che non presenta, in realtà, il contesto musicale di riferimento, contesto che Montale sembra aver introdotto in redazioni successive, sicché la prova filologica è in realtà meno stringente; in ogni caso, con o senza questo indizio, il riferimento a Sereni nella versione definitiva a stampa è argomentabile anche senza il sostegno dello studio genetico del testo.

come si è alluso finora, incrociandosi con un altro luogo sereniano importantissimo: la già discussa *Ancora sulla strada di Zenna*. Si è visto, come i «poveri / strumenti umani» di Sereni vadano intesi anch'essi in senso metapoetico, come allegoria della parola poetica. Montale deve aver inteso questa interpretazione, e sfruttato in maniera polisemica i vari significati della parola «strumenti», interpretandoli in modo anfibologico anche come 'strumenti musicali'. L'incrocio fra i due luoghi sereniani, intesi in senso musicale, è stato particolarmente fertile, come si è visto, dando luogo a tutta una serie di immagini metapoetiche in cui la poesia è rappresentata come una prosaica musica dissonante, suonata da «poveri strumenti», come appare icasticamente in *La mia Musa*. Restando nel campo metaforico sereniano e montaliano, resta da mettere in luce un ultimo aspetto: il genere di scrittura. Qual è il 'pentagramma' sui cui il poeta può scrivere la propria musica? Il diario, naturalmente. Non è affatto casuale, che Montale, nelle raccolte successive a *Satura* sperimenti a fondo il genere di una poesia diaristica, tanto da intitolare *Diario del '71 e del '72* la sua raccolta. E non è un caso nemmeno il fatto che la riflessione metapoetica originata dalla lettura di Sereni raggiunga il culmine proprio in questa raccolta il cui titolo rematico dichiara esplicitamente il genere di appartenenza: il diario. Se *Gli strumenti umani* offrono a Montale, metaforicamente, gli strumenti con cui suonare la propria musica, il *Diario di Algeria* gli offre invece il genere e il supporto di scrittura per le nuove note – altra parola polisemica, e valida per entrambi i sensi di nota musicale e annotazione. Risulta in questo modo chiaro perché per Montale il finale di *Non sa più nulla ...* è così importante, da meritare tante insistenti rimodulazioni. Per concludere, si può menzionare come Montale stesso, in realtà, spinga in questa direzione di lettura proprio nella sua celebre recensione degli *Strumenti umani*. Tralasciando la discussione del valore autoreferenziale di questa recensione (ampiamente trattato dalla critica), se ne legga l'incipit:

Per molti secoli tributaria della musica, la poesia prende la sua rivincita nel secondo Ottocento. In Francia, i primi fondatori della «Rivista Wagneriana» appaiono alcuni poeti simbolisti. A parte coloro che adottano il verso libero, gli altri, i migliori, tendono a immettere nelle forme tradizionali la lezione del cromatismo musicale. [...] Più tardi appariranno poeti che invidiano le conquiste tecniche della nuova musica. [...] i musicisti danno lezione ai poeti; e questi accettano la lezione. [...] è però innegabile che i più avanzati tentativi della poesia d'oggi tendono a emulare le nuove codificazioni della musica atonale.

C'è chi lo fa in modo pazzesco, gettando le basi di una presunta poesia *altra*, cioè di una cosciente antipoesia. Ma c'è, invece, chi tende a creare forme complesse nelle quali i significati s'intrecciano o si sovrappongono come accade in quel dormiveglia che è la vita dell'uomo del nostro tempo, ridotto alla condizione di oggetto di altri e di se stesso; fra questi metterei Vittorio Sereni per il suo recente libro *Gli strumenti umani* [...].¹

Come spesso accade nelle recensioni montaliane, i primi paragrafi abordano solo lateralmente il libro recensito, cui si giunge solo dopo un preambolo introduttivo dal tono aneddotico e depistante. Non stupirà constatare che l'argomento prescelto da Montale per arrivare agli *Strumenti umani* sia proprio la musica. Montale, infatti, fin dalle prime parole sviluppa un parallelo fra la musica e poesia. La prima, dal secondo Ottocento fino alle sperimentazioni degli anni sessanta del Novecento, ha profondamente rinnovato il proprio linguaggio scardinando il sistema tonale classico; tale svolta atonale, invece, afferma Montale, non si è verificata nel campo poetico che di recente. Vi sono due ma-

1. Montale, recensione a Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, «Corriere della Sera», 24 ottobre 1965, ora in Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., pp. 2748-2753; pp. 2748-2749.

niere per attuare tale cambiamento di linguaggio poetico, una rivoluzionaria, considerata folle («modo pazzesco»), e il riferimento polemico è naturalmente da intendersi diretto alla neoavanguardia. La seconda maniera, riformista, è quella attuata da alcuni poeti, fra cui, naturalmente, Montale annovera Vittorio Sereni. Risulta chiaro, allora, quanto l'aspetto musicale del linguaggio (in senso metapoetico) sia una chiave di lettura fondamentale per Montale nell'approcciarsi alla scrittura in versi di Sereni. All'interno di questo campo semantico, dunque, si svolge tutto il ragionamento metapoetico montaliano attorno alla propria scrittura e a quella del giovane amico e collega. La musica è un elemento centrale del loro rapporto e della loro scrittura; d'altronde, come Montale aveva espresso nel 1955, la poesia è la compenetrazione di «musica + idee».¹

4. Conclusioni

Davanti a un rapporto complesso che investe numerosi piani interpretativi, l'influsso reciproco fra Sereni e Montale è stato indagato nelle sue ripercussioni poetologiche in entrambi i poeti. Si è partiti da Sereni, di cui si sono osservati i momenti principali di rielaborazione poetica montaliana: uno dei primi testi di *Frontiera*, una lirica di passaggio dal *Diario di Algeria* agli *Strumenti umani*, e la poesia che dà il titolo a quest'ultima raccolta. Si è potuto constatare che Sereni rielabora la poetica montaliana fin da subito per costituire una propria voce originale, in equilibrio fra tradizione lirica, ermetismo e poesia esperienziale. Negli esempi successivi si è visto invece che è proprio questa tensione verso l'esistenza a spingere Sereni a rinnegare i presupposti metafisici della poesia montaliana. Per farlo, Sereni si serve delle parole di Montale, caricandole di un valore metapoetico paradossale, che nega la gnoseologia montaliana. Successivamente, si è osservata la poesia di Montale dopo la sua nota svolta poetica situata a metà degli anni Sessanta. Si è notato come Montale rielabori in varie occasioni alcuni versi di Sereni tratti dal *Diario di Algeria*, connotati anch'essi da una tensione metapoetica, con una metafora che associa la poesia alla musica. Analizzando i luoghi in cui vengono riscritti questi i versi sereniani, si è potuto constatare che Montale trasferisce la metafora metapoetica sereniana alla propria poesia, come immagine di una nuova poesia diaristica. Si è visto che tale immagine si incrocia con quella dei «poveri / strumenti umani» sereniani, interpretati da Montale in senso musicale. Tale interpretazione, infine, trova riscontro nella nota recensione scritta da Montale per *Gli strumenti umani*, in cui proprio la metafora musicale dà al poeta la chiave interpretativa per accostarsi al libro di Sereni. Tale interpretazione, che si iscrive nel solco di numerosi studi sul legame intertestuale fra Sereni e Montale, permette di approfondire e comprendere meglio lo scambio poetico e intellettuale fra queste due fondamentali figure del Novecento italiano. Allo stesso tempo, l'inquadramento di tale rapporto sotto una luce metapoetica e l'individuazione di una tematica di figurazione privilegiata (la musica), suggerisce una possibile pista di sviluppo per rileggere alcuni luoghi poetici di entrambi gli autori.

1. Montale, *Dovevo inserirmi in una tradizione viva* [1955], in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1539-1540: p. 1540; questa formulazione 'matematica' della poesia ha ispirato un omaggio di Caproni a Montale in occasione del premio Nobel: Giorgio Caproni, *A Eugenio Montale, in occasione del Nobel*, v. 11, ora nelle *Poesie disperse* del Meridiano (Idem, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998); informazioni sulla composizione e pubblicazione, cfr. *ivi*, pp. 1793; su questo legame importante fra Montale e Caproni all'insegna della musica, cfr. Luigi Surdich, "In musica + idee": tra Montale e Caproni, in Idem, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, Il Melangolo, 1998, pp. 89-148; si segnala, infine, il recente ritrovamento epistolare in cui Montale discute proprio del rapporto fra poesia e musica: cfr. Elena Santagata, *Due lettere di Eugenio Montale su musica e poesia*, «Autografo», a. xxviii, n. lxiv, 2020, pp. 111-121.