

Testi e testimonianze di critica letteraria I

Vittorio Sereni, un altro compleanno

A cura di Edoardo Esposito

a cura di Edoardo Esposito

Vittorio Sereni,
un altro compleanno

Ledizioni

Il convegno “Vittorio Sereni, un altro compleanno” si è tenuto dal 24 al 26 ottobre 2013.
Gli atti si stampano qui con il contributo della Fondazione Cariplo.

© 2014 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Edoardo Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*

Prima edizione: Luglio 2014

ISBN cartaceo: 978-88-6705-243-1

ISBN pdf: 978-88-6705-263-9

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell’editore: www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

Testi e testimonianze di critica letteraria

Collana diretta da

Edoardo Esposito, Università di Milano

Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Daniela La Penna, University of Reading

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Tim Parks, Università IULM

Caroline Patey, Università di Milano

Indice

Edoardo Esposito, <i>Introduzione</i>	7
Tavola delle abbreviazioni	9
I. Della poesia di Sereni	
Pier Vincenzo Mengaldo, <i>Premessa</i>	13
Stefano Agosti, <i>Incontro con la poesia di Sereni</i>	17
Enrico Testa, <i>Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni</i>	29
Paolo Giovannetti, <i>Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni</i>	43
Clelia Martignoni, <i>«Lavori in corso»: elaborare la perplessità?</i>	59
Giulia Raboni, <i>Leggere (e capire?) Sereni</i>	71
Maria Antonietta Grignani, <i>«Voci pausate e ritmiche»: tra prosa e poesia?</i>	83
II. Attraverso i testi...	
Giovanni Pacchiano, <i>Le ortensie di Sereni</i>	95
Roberto Deidier, <i>All'Ade e ritorno: i Versi a Proserpina</i>	101
Laura Neri, <i>Le forme del tempo nel Diario d'Algeria</i>	115
Edoardo Esposito, <i>Sulla costituzione degli Strumenti umani</i>	127

Paolo Zublena, <i>La memoria, la ripetizione, il nulla.</i> <i>Letture di Intervista a un suicida</i>	139
Mauro Novelli, <i>Nel sottoscala della poesia. Il piatto piange</i>	153
Antonio Girardi, <i>Sintassi e metrica negli Strumenti umani</i>	165
Marcus Perryman, <i>Lo sguardo di Vittorio Sereni</i>	179
Niccolò Scaffai, <i>Appunti per un commento a Stella variabile</i>	191
Fabio Magro, <i>Letture di A Parma con A.B.</i>	205
Elisa Donzelli, <i>Vittorio Sereni: per una genealogia della paura</i>	225
Mattia Coppo, <i>Alcuni appunti sul verso di Stella variabile</i>	239
III. ...e nei dintorni	
Giuseppe Nava, <i>Il paesaggio nella poesia di Sereni</i>	255
Laura Barile, <i>Gli scrittori di un poeta. Sereni lettore di romanzi</i>	261
Davide Colussi, <i>Primi appunti sulla lingua del Sereni critico</i>	281
Alberto Rollo, « <i>Anche i nostri, fra quelli, di una volta?</i> » <i>Appunti sul tema di una comunità possibile nell'opera di Vittorio Sereni</i>	291
Luca Lenzini, <i>Due sponde. Sul carteggio Sereni-Fortini</i>	299
Gian Carlo Ferretti, <i>Caro Niccolò, caro Vittorio. Storia di un sodalizio</i>	317
Sara Pesatori, <i>Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams</i>	327
Peter Robinson, <i>Vittorio Sereni nella vita di un poeta inglese</i>	343
Massimo Raffaelli, <i>Finale di partita: una lettura di Altro compleanno</i>	355
Indice dei nomi	361

Introduzione

Gli Atti del convegno che si è tenuto nell'ottobre scorso tra Milano e Luino per ricordare il centenario della nascita di Vittorio Sereni, e che pubblichiamo qui, costituiscono una testimonianza preziosa di quanto il lavoro di Sereni abbia segnato profondamente il percorso letterario del nostro Novecento, e di quanto sia stato capace di promuovere adesioni non effimere e riflessioni non scontate. Ne fa fede la partecipazione che si è registrata non solo di studiosi che da sempre hanno ritenuto necessario il confronto con Sereni, ma di giovani che non hanno conosciuto la persona e che proprio dalla sua poesia sono stati spinti a un approfondimento che si è rivelato vivo e fruttuoso. Tuttora si legge e si torna a leggere Sereni attratti da una parola che non è sempre facile e non sempre accarezza l'orecchio, ma che sempre commuove per la verità del suo timbro, per l'onesta fermezza con cui dichiara o indaga il proprio sentire e sa farne specchio del nostro, per la domanda e l'offerta di gioia che contiene e di cui ha timore e in cui si sente, inevasa, l'esperienza stessa dell'uomo.

Lo abbiamo riletto anche in questa occasione apprezzando nella nuova edizione mondadoriana voluta da Antonio Riccardi e curata da Giulia Raboni l'unirsi e il mutuo illuminarsi della prosa e della poesia, della creazione e della riflessione critica, e avvalendoci di quanto l'Archivio di Luino, il Centro Manoscritti di Pavia e la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori hanno messo da tempo a disposizione e che rivela sia il percorso ora arduo ora fulmineo con cui il poeta ha saputo cogliere nella parola il nocciolo segreto di un'esperienza, sia la mole e la ricchezza del lavoro e dei rapporti da lui intrattenuti nel corso di un Novecento che già negli anni trenta lo vedeva figura di spicco nel gruppo milanese di "Corrente" e che ne ha nel dopoguerra lungamente apprezzato l'opera di direttore letterario della casa editrice Mondadori.

Gli studi che seguono percorrono tutto l'arco della sua attività e disegnano una nuova monografia da cui altre ricerche prenderanno il via, in una continuità che non potrà mancare. Va segnalato in proposito anche il volume promosso dalla Fondazione Mondadori e curato per l'occasione da Antonio Loreto "*Se io fossi editore.*" *Vittorio Sereni direttore letterario Mondadori*, che con la sua documentazione costituisce un ulteriore invito alla conoscenza del lavoro di Sereni.

Non resta al sottoscritto, che di Sereni cominciò a occuparsi in occasione della sua lontana tesi di laurea, che ricordare le persone che più da vicino hanno collaborato alla riuscita dell'iniziativa: Silvia e Giovanna Sereni anzitutto, pur nella discrezione che le caratterizza, Clelia Martignoni, Laura Neri, Luisa Finocchi e Antonio Riccardi, nonché – indispensabili nella concretezza del loro apporto – Simona Corbellini, Valeria Bonazza, Maria Mazzilli.

Si ringraziano infine gli enti che hanno promosso e sostenuto il Convegno: l'Università degli Studi di Milano, e in particolare il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, l'Università Milano-Bicocca, il Comune di Luino e l'Archivio Vittorio Sereni, la Fondazione Cariplo, la Casa editrice Mondadori, la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Edoardo Esposito

Tavola delle abbreviazioni

Per i versi citati nei diversi contributi si rimanda all'edizione critica delle *Poesie* di Vittorio Sereni allestita da Dante Isella. Salvo diversa indicazione, ci si atterrà comunque, per i testi sereniani, alla tavola seguente:

ID *Gli immediati dintorni*, nota introduttiva di Giacomo Debenedetti, Milano, il Saggiatore, 1962.

ID2 *Gli immediati dintorni. Primi e secondi* [1983], introduzione di Franco Brioschi, con una nota di Maria Teresa Sereni, Milano, il Saggiatore, 2013².

LP *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973.

P *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, con antologia critica a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia di Giosue Bonfanti e bibliografia critica di Barbara Colli, Milano, Mondadori, 1995.

PP *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013.

TP *Tutte le poesie*, a cura di Maria Teresa Sereni, Milano, Mondadori, 1986.

TPR *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998.

La cura redazionale di questo volume è di Antonio Loreto.

I. Della poesia di Sereni

Premessa

Pier Vincenzo Mengaldo

Mi permetto alcune (poche) parole di introduzione o avvio a questo Convegno, parole che certo non si fondano su miei presunti meriti sereniani, ma, temo fortemente, su ragioni d'età.

Quest'anno che riverbera da quello della nascita del grande poeta ha già visto prima delle nostre giornate, e vedrà ancora presto, importanti iniziative, per esempio il Convegno organizzato a Ginevra da una sereniana di recente ma importante accesso, Georgia Fioroni, che nominerò di nuovo subito, e soprattutto contributi 'scientifici' di prima importanza su di lui. Tra questi voglio ricordare subito il grosso – diciamo così – «Oscar» mondadoriano di poesie e prose sue curato in modo irreprensibile e criticamente molto acuto dalla qui presente Giulia Raboni, che ci parlerà, e il ricco Commento, suggerito anche dalle varianti, di *Frontiera* e *Diario d'Algeria* pubblicato nella «Collezione Bembo» di Guanda ad opera della citata studiosa ginevrina Georgia Fioroni. E come parte in causa almeno per questo, se non altro, aggiungerò che la medesima Collezione ospiterà, speriamo a distanza ravvicinata, edizioni parimenti commentate degli *Strumenti umani*, a cura di Michael Cattaneo e Stefano Carrai, e di *Stella variabile* a cura di Niccolò Scaffai che è pure fra noi in queste giornate e ci interverrà.

Col che l'intera opera poetica ammessa di Sereni sarà modernamente commentata, dopo le belle antologie di Lonardi-Lenzini e Isella-Martignoni, come si addice a un classico – ma mi devo subito correggere: giorni fa un mio giovane e intelligente amico e collega mi ha detto giustamente: «Montale è un classico, Sereni è un contemporaneo». Proprio così. Ma comunque quando l'impresa filologica ed editoriale sarà compiuta, sarà a misura di come e come in alto la coscienza culturale di oggi sente Sereni, in modo cioè profondamente diverso da quando, se posso inserire un fatto personale, il poeta era sentito quando chi vi parla cominciò a occuparsene una quarantina di anni fa, letteralmente folgorato dagli *Strumenti umani* usciti da pochi anni. Allora la bibliografia su Sereni era senz'altro scarsa, e raramente d'alto livello: altissimo solo nell'intervento di Franco Fortini sugli *Strumenti*, che infatti ha nutrito e continua a nutrire nel profondo lettori e critici sereniani.

Ma qui è necessario ricordare che tutto ciò non sarebbe fattibile né tentabile senza quel monumento filologico che è l'edizione critica delle poesie tutte di Sereni uscita una ventina d'anni fa presso i «Meridiani» Mondadori per le cure tanto impegnate quanto affilate di un principe della filologia, l'amico di Sereni e mio Dante Isella: tanto più importante perché in questa che appartiene, secondo la sua definizione, alla «filologia d'autore», egli ha sistemato con ogni accortezza una massa di varianti estremamente ricca, complicata e interessante. Così la magnifica edizione di Isella consente allo studioso, e voglio sperare anche al lettore attento, di inquadrare i testi del poeta non solo e non tanto nella statica della redazione 'finale' quanto nella dinamica della loro evoluzione, così spesso frastagliata, complessa, incerta, e tanto più istruttiva appunto perché non lineare (come, che so? nell'Ariosto) ma aggrovigliata, tentativa, spesso retrograda, con tagli e riprese, andate e ritorni. Questo apparato getta una luce prima mai intravista non solo sul modo di lavorare di Sereni ma anche sulla stessa sua natura di poeta.

Tornando al punto, voglio ricordare anche l'uscita presso Aragno qualche anno fa delle *Occasioni di lettura* di Sereni, ad opera di un'altra benemerita sereniana, Francesca D'Alessandro: insomma dei suoi pareri di lettore in quanto funzionario editoriale di Mondadori nel decennio 1948-'58. Ognuno di noi ha avuto dalla lettura di questi pareri la conferma – se ce n'era bisogno – di alcuni aspetti del carattere del poeta, gentilezza impeccabile (non pura cortesia!) unita a fermezza, ma anche del suo acume critico sempre presentato in forme trasparenti. E si capisce subito come questo libro s'inserisca perfettamente nel filone di ricerca portato avanti soprattutto o quasi esclusivamente da Gian Carlo Ferretti, che pure interverrà in queste giornate, nel suo importante volume *Poeta e di poeti funzionario* (che è un endecasillabo, probabilmente non privo di sarcasmo, di Fortini, intimamente ma difficilmente legato a Sereni).

Negli ultimi decenni dunque la situazione degli studi sereniani è totalmente mutata, e la bibliografia critica è aumentata in maniera esponenziale. Questo ci rallegra e ci appare anzi prima di tutto come un'operazione di giustizia. Ma non ci si deve accontentare. Intanto perché un poeta della sua qualità è ovviamente inesauribile, ma anche per altre ragioni. È infatti evidente che ciò che è stato studiato di Sereni è quasi esclusivamente, e si capisce anche, la sua poesia, ivi compresa la grande e fascinosa poesia del traduttore, che così spesso ci guida verso territori nascosti del poeta stesso, così svelati da lui a se stesso e portati in evidenza: quel traduttore di poesia che io non esito a giudicare fra i massimi del secolo XX (il mio amico Giovanni Raboni diceva senz'altro: *il massimo*). Resta ancora poco esplorata la prosa, che pure vanta ad esempio un capolavoro come *Il sabato tedesco*, mentre qualcosa si sta finalmente muovendo per quella del critico letterario; e la pubblicazione degli epistolari procede, ma con lentezza (da poco è uscito quello interessantissimo con Anceschi, e ci si prolunga ancora l'emozione, quasi vorrei dire la ferita, di quello con Saba).

Ma ripeto, alcuni settori dell'opera sereniana e della sua 'fortuna' o emanazione sono ancora da percorrere. Io penso ad esempio agli scambi reciproci con poeti eminenti della sua generazione come Bertolucci, Luzi (forse soprattutto lui), Caproni, che ha fissato questa fraternità dedicandogli una *Paura terza*, e, io sospetto, anche Parronchi. E da queste parti si colloca il sicuro influsso degli *Strumenti umani* sull'ultimo Montale, che si può suggerire come prefigurato dall'acuta e generosa recensione del poeta più anziano a quel libro. D'altra parte si dovrà guardare a quanto la lezione magistrale di Sereni riecheggia in tanti poeti 'giovani' (esclusi i troppi analfabeti, naturalmente). Oserei anche affermare che lo straordinario apparato dinamico dell'edizione Isella non è stato sfruttato da noi tutti come si sarebbe dovuto: perché c'è una affascinante, catturante immagine, insieme lontana e fraterna, che si proietta fino a noi dal suo lavoro poetico finito (anche se l'autore non lo considerava mai, lo sappiamo, propriamente tale), ma c'è anche l'immagine, non solo fabbrile ma tormentata che ci si affaccia dai suoi lavori in corso, con le sue incertezze, le sue continue compromissioni col vissuto, la sua quasi 'altra' lingua in cui c'è generalmente più 'prosa' che nei prodotti finiti ecc. – eppure con le soluzioni sempre vincenti.

Ma non voglio annoiarvi insistendo su questi temi, anche perché vedo bene dal programma delle nostre tre giornate che molti di essi, poco o affatto toccati finora, lo saranno in questa occasione. Mi piace però notare – sempre scorrendo il programma – che tra i relatori (fra parentesi, scelti dagli organizzatori e non auto-invitatasi) non sono pochi i giovani e giovanissimi. Questo dice qualcosa sulla borsa-valori poetica di oggi e appunto sulla perfetta contemporaneità di Sereni, alla cui poesia e figura si guarda oggi forse con più interesse che a nessun altro collega del Novecento. E lasciatemi dire che ciò mi appare un risarcimento particolare, e commovente, entro il risarcimento generale, non solo al poeta nel quale il tema agrodolce della giovinezza è così, sintomaticamente, centrale, ma anche all'uomo che coltivò in modo così candido e disinteressato l'amicizia coi giovani: chi vi parla può testimoniare appieno, direttamente e indirettamente.

E ora ringrazio il collega Esposito, senza il cui impegno e la cui efficienza questo Convegno non avrebbe potuto salpare; saluto cordialmente tutti i presenti, venuti a onorare Sereni, e in particolare ringrazio coloro che ci terranno una relazione, e che certo non hanno lavorato facilmente perché, voglio ripetermi, Sereni è certo un poeta fraterno, ma questa fraternità va conquistata attraversando quanto in quella poesia è sfuggente, difficile.

E infine un saluto speciale, affettuoso, alle mie amiche Silvia e Giovanna Sereni che, con nostra gioia grande, sono venute qui dove si onora il loro Padre, e quasi ce ne riportano fisicamente l'immagine indimenticabile di uomo come pochissimi squisito e affascinante.

Incontro con la poesia di Sereni

Stefano Agosti

Questo intervento comincia con un ricordo personale.

Nel 1960, rientrato in Italia dopo un soggiorno di due anni in Francia come lettore di italiano nei licei, mi ero installato a Milano. Ed è stato in quell'anno e in quelli immediatamente successivi che 'incontrai' la poesia di Sereni, quale allora appariva in riviste come «Paragone», «Questo e altro», «Palatina», dopo il lungo silenzio che aveva seguito i primi due libri.

Certo, avevo letto Sereni anche prima, ma 'incontrando' appunto queste sue nuove poesie, mi accadde di riceverne l'impatto sotto la specie di un vero e proprio *coup de foudre*. Per questo parlo di 'incontro', in senso forte.

Le ragioni di quanto sto affermando consistevano anzitutto in questo: mi trovavo di fronte a un fatto per me eccezionale: quello di *una poesia della parola parlata*:

Un'autostrada presto porterà un altro vento
tra questi nomi estatici: Creva
Germignaga Voldomino la
Trebedora – rivivranno
con altro suono e senso
in una luce d'orgoglio...

Oppure:

Addio addio ripetono le piante.
Addio anche a me tocca ora di dirti
con la stessa tenerezza
con la stessa
umiltà delle piante
che a stormire però continueranno
fuori dallo sguardo immediato.

O ancora:

Sono andati via tutti
– blaterava la voce dentro il ricevitore.
E poi, saputa: – Non torneranno più –.
Ma oggi
su questo tratto di spiaggia mai prima visitato
quelle toppe solari... Segnali
di loro che partiti non erano affatto?
E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse.

I morti non è quel che di giorno
in giorno va sprecato, ma quelle
toppe d'inesistenza, calce o cenere
pronte a farsi movimento e luce.

Non

dubitare, – m'investe della sua forza il mare –
parleranno.

Ora, la mia frequentazione e, se vogliamo, la mia passione, era sempre stata per la poesia di tono, diciamo, alto, quella che aveva i suoi punti preclari di riferimento, per esempio, in Ungaretti e Valéry, con sullo sfondo l'incanto segreto e potente di Mallarmé, che, in Francia appunto, dopo l'iniziale, viscerale passione, avevo cominciato a sottoporre alle prime investigazioni critiche.

La passione, al principio, non conosce indagine riflessa ma solo voluttà di lettura, abdicazione mentale, abbandono incondizionato e esclusivo alla forza della lettera.

Così, del resto, è stato anche per Sereni.

Al primo periodo di passione irriflessa subentrò la volontà, associata al desiderio, dell'acquisizione conoscitiva. La quale poteva essere riassunta nel seguente quesito: *come fa la parola parlata a diventare parola poetica?*

Così, i versi appassionatamente memorizzati dovevano essere sottoposti, se non ad anatomia, certo ad investigazione ed esplorazione critica. Era l'altra faccia dell'amore, quella che lo conferma sul piano della coscienza riflessa.

Intanto, nel caso di Sereni, si doveva escludere la sottomissione del testo a istanze egemoniche di apparati formali, suscettibili di trasformare la parola parlata – se non proprio, automaticamente, in parola poetica – in una parola lontana dalla parola comune, grazie ad una sua scansione metrico-ritmica che ne determina la musicalità. Certo, si danno in Sereni, più o meno sotterranee, più o meno evidenti, le misure tradizionali della poesia italiana quali l'endecasillabo e il settenario. La prima citazione che ho fornito allinea, per esempio, tre settenari regolari, di cui l'ultimo sdrucchiolo: «un'autostrada presto / porterà un altro vento / tra questi nomi estatici». La seconda presenta un endecasillabo regolare con diafece tra il primo e il secondo elemento («addio / addio ripetono le piante»), seguito da un verso più complesso, composto,

approssimativamente, da un senario tronco più un settenario, entrambi con diafele tra i primi due elementi; e così via per le altre citazioni.

Tutto questo, naturalmente, risulta insufficiente alla trasformazione di cui abbiamo detto.

La rivelazione nel merito avvenne di lì a qualche tempo e consisteva nella ‘scoperta’ di un procedimento di invenzione passibile di trasportare gli enunciati fuori dalla loro formulazione denotativa ordinaria, per conferir loro ciò che, in economia, si chiama ‘valore aggiunto’.

Tale procedimento, di cui ho dato notizia nel mio primo intervento su Sereni, al quale mi riferirò anche in séguito – intervento pronunciato alla Fondazione Corrente e poi nella Sala del Grechetto della Biblioteca Sormani, in occasione, ahimè, della sua scomparsa –, tale procedimento è quello che sembra rimandare al titolo di un famoso frammento leopardiano, *Del fingere poetando un sogno*.

È la finzione (è l’invenzione) della condizione di uno stato di sogno, o di sonno, o, se vogliamo, di allucinazione visionaria, in quanto sospensiva del normale rapporto del Soggetto con la percezione del mondo, è tale finzione, o invenzione, che appare responsabile della predetta trasformazione, o metamorfosi, della parola parlata: alla quale viene a sovrapporsi quello che dianzi ho designato come ‘valore aggiunto’.

Ma in che cosa consiste, allora, questo ‘valore aggiunto’?

Ebbene, esso consiste in *un effetto generale di sovradeterminazione* che investe tutti gli elementi della rappresentazione.

Gli elementi messi in rappresentazione – diciamo le cose del mondo o della percezione – permangono fissi nel loro stato, o statuto, di realtà; soltanto, figurano caricati di una connotazione insolita rispetto a quella abituale, in quanto sospesi in un’altra aura, che non è più quella della percezione ordinaria cui è affidata la registrazione della realtà. Così, nella scena del sogno, gli elementi che vi compaiono (oggetti o esseri animati) sono altro da quello che sono, rimandano ad altro pur restando quello che sono.

La sovradeterminazione è proprio questo.

Del resto, i riferimenti espliciti al sonno e al sogno costellano tutta l’opera di Sereni, e in particolare le sue due ultime raccolte, *Gli strumenti umani* e *Stella variabile*, sulle quali verterà la mia comunicazione.

Citando a caso dai titoli delle poesie, ecco, in *Strumenti umani*, *Nel sonno*, *Un sogno*, *La sonnambula*, e, in *Stella variabile*, *Esterno rivisto in sogno*, mentre, ancora da *Strumenti*, il titolo che inaugura una sezione è il più eloquente in proposito. Si tratta del titolo *Apparizioni o incontri*, ove la particella disgiuntiva, “o”, non detiene valore avversativo bensì sostitutivo: e cioè, apparizioni come incontri, e, viceversa, incontri come apparizioni.

Lo statuto di realtà viene indicato come suscettibile di scambio con lo statuto di un’apparizione; l’inverso indica invece come l’apparizione sia passibile di assumere statuto di realtà.

In questa dinamica, si raccoglie e si svolge, se non interamente, la maggior parte della produzione poetica di Sereni, soprattutto quella relativa ai volumi menzionati.

Bisognerebbe ora mettere in luce i dispositivi stilistico-formali posti in atto per la suddetta operazione di sovradeterminazione e, per ciò stesso, di trasformazione della parola parlata,

Di essi ho dato diffusa notizia nell'intervento citato su Sereni (ora in *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987). Per cui mi limiterò a segnalarne o ad aggiungerne solo alcuni.

Uno dei dispositivi più frequenti è quello della sospensione delle referenze pronominali. La rappresentazione si trova dotata di indicatori sprovvisti di oggetto definito, da cui la sovradeterminazione degli elementi.

Così, nell'ultima citazione fornita in principio, «Sono andati via tutti» ecc., la serie di pronomi senza referente («tutti», «loro», «quelli») spalanca il vuoto sovradeterminato della scena, sino alla precisazione che affiora nell'ultima strofa, ove quei pronomi destituiti di oggetto si precisano come riferiti ai «morti». Ora, la referenza, in questo caso, è d'ordine fantasmatico, i «morti» appunto, il che dà luogo a una sovradeterminazione supplementare della rappresentazione.

Situazione analoga, ma in strutturazione più complessa, presenta, all'incipit, *Il piatto piange* (in *Gli strumenti umani*), ove la serie di pronomi senza referente esplicito («pochi», «alcuni», «altri»), rimanda, sì, attraverso il contesto e lo stesso titolo allusivo al poker, ai giocatori; tuttavia, essendo la referenza semantico-grammaticale rimasta sospesa, questi finiscono per assumere l'aspetto di fantasmi se non addirittura ancora di morti: come confermerebbe l'ultima referenza pronominale della strofa, «altri», col verso che la ospita, ove appaiono espressioni come «persi per sempre» e un participio passato come «murati»:

altri persi per sempre murati in un lavoro
[...]

D'altra parte, gli occorrimenti, diretti o indiretti, di fantasmi sono frequentissimi nella produzione di Sereni.

Dalla presenza esplicita del fantasma del suicida, in *Intervista a un suicida*, all'interlocutore enigmatico di una delle sue più affascinanti poesie, *A un compagno d'infanzia*, e così in tante altre che sarebbe troppo lungo enumerare.

Posso aggiungere comunque, in merito a queste due ultime (entrambe in *Gli strumenti umani*), che, nella prima, *Intervista a un suicida*, si dà un ulteriore dispositivo – ricorrente anche in altri testi – volto alla realizzazione dei precitati effetti di sovradeterminazione, in vista della simulazione di una scena comparabile a quelle dei sogni. Intendo, il dispositivo della coniugazione di immagini contraddittorie o, se

vogliamo, della costruzione di espressioni ossimoriche, che mirano semplicemente a mettere in crisi le applicazioni della ragione normativa che regola le percezioni abituali.

Ecco, nell'*Intervista*, questa successione di tali procedure, ove si leggerà, in filigrana, supplementariamente, il rinvio alla grande figura di Arnaut del *Purgatorio* dantesco. Concerne la risposta dell'«anima» del fantasma alla domanda del Soggetto «Perché l'hai fatto?»:

Immobile, uniforme
rispose per lei (per me) una siepe di fuoco
crepitante lieve, come di vetro liquido
indolore con dolore.

Nell'altra poesia, *A un compagno d'infanzia*, l'istanza della 'visione' fantasmatica insiste da un capo all'altro del testo: a partire dalla bellissima immagine decontestualizzata dell'inizio, inclusiva dell'enigmatico interlocutore, compagno d'infanzia cosiddetto («noi due nel vento urlandoci confidenze futili»), sino alle immagini del finale, ove fantasmi e visioni vengono drasticamente congedati:

Non c'è nessuno, sembra, al ponte
che ripasserò fra poco: non figuro mascherato
d'inesistenza non querulo viandante.
Dunque via libera, e basta con le visioni!

Adibito agli stessi effetti di sovradeterminazione è, inoltre, il dispositivo, capitale, della destituzione di antecedenti nei riguardi della scena rappresentata: esattamente come succede nel sogno. Basti, in proposito, ripercorrere gli incipit delle composizioni precedentemente citate. La rappresentazione si dà sempre *ex abrupto*, per cui la sovradeterminazione degli elementi che la compongono va, per così dire, da sé.

Il che dà luogo a due fenomeni tra loro interconnessi se non addirittura sovrapponibili: il coordinamento discontinuo delle varie parti della rappresentazione e la segmentazione-frammentarietà dell'insieme.

Questi aspetti, pur presenti in tutta l'opera di Sereni, riguardano soprattutto la sua prova più complessa e ambiziosa: intendo il poemetto *Un posto di vacanza* in *Stella variabile*.

Qui, il dispiegamento dei dispositivi descritti e di quelli presenti nell'intervento su Sereni già ricordato, è, per così dire, totale.

Per cui, a questo punto, soprattutto in relazione all'ultimo fenomeno appena indicato (discontinuità del coordinamento e frammentarietà), mi soffermerò proprio su *Un posto di vacanza*.

Ora, se dico frammentarietà o discontinuità di coordinamento, non si dovrà inten-

dere assemblaggio o raccolta di frammenti: ma si dovrà intendere ciò che permane, meglio, ciò che *resta* (sottolineo questo termine) di un discorso andato in frantumi *per l'impossibilità – che gli è connaturata – di venir formulato*.

Si tratta insomma, come nel sogno, dei 'resti', in senso tecnico (e precisamente, psicoanalitico), di un '*discorso impossibile*'. (Nella scena del sogno non esiste linearità discorsiva. Per cui, il racconto del sogno, quale si effettua nella prima fase del processo secondario secondo lo schema freudiano, in quanto fondato sulla linearizzazione è, di fatto, un falso.)

Di qui, ancora, due conseguenze: la sovradeterminazione, per così dire, naturale degli stessi resti, dovuta alla loro natura di frammento, con cesura di motivazioni e relazioni più o meno evidenti, cui si anetterà, come seconda conseguenza – sempre per gli stessi motivi –, la pluralità dei registri di linguaggio e di stile: dai registri 'bassi' e dagli stereotipi del linguaggio parlato, ai lacerti di dialogato fra personaggi veri o fantasmaticizzati, dalle riflessioni metadiscorsive soprattutto sulla parola poetica e sulla stessa poesia nel suo farsi (il poemetto in causa) sino alle punte, alle fiammate di registro alto, che, in un secondo intervento su Sereni, ho designato – riprendendo una definizione di Paul de Man – come 'retorica della figura'.

Elementi di unificazione del componimento potrebbero comunque essere individuati, oltre che nell'unità di luogo e di tempo fissata nel titolo, nel fitto reticolo di iterazioni – sia lessicali sia tematiche – entro l'aura 'alcyonia' che ne pervade le immagini, e la cui tessera di riconoscimento offerta dall'autore medesimo proprio all'inizio, sta nell'epiteto di «trionfale», al quinto verso e in clausola di un perfetto endecasillabo: «di sole spoglie estive ma trionfali». L'epiteto rinvia infatti al D'Annunzio dell'*Oleandro*, nell'*Alcyone* appunto, ove ricorre più volte sempre in punta di verso, e sempre associato alla variante mitologico-lessicale del titolo, il «lauro»: «quando / fiori di rose il lauro trionfale?»; «io mi cingo del lauro trionfale»; «brilla di rose il lauro trionfale».

D'altra parte, l'estate, il mare, il luogo stesso (la Versilia) costituiscono il fondale, referenziale e narrativo a un tempo, sia di *Un posto di vacanza* sia di *Alcyone*, che Contini ebbe a definire come il diario di un'estate in Versilia.

Ma soprattutto elemento di unità del poemetto, pur nella sottolineata frammentarietà del discorso, è quell'imbastitura metadiscorsiva visibile-invisibile che lo trapunta da un capo all'altro. La quale prende inizio con la citazione dell'epigramma fortiniano sull'autore, che è, di fatto, una citazione al quadrato («Sereni esile mito / filo di fedeltà non sempre giovinezza è verità»), e con le ingiunzioni lì stesso contenute («Strappalo quel foglio bianco che tieni in mano»), e prende fine nell'ultima sezione, con l'ammissione del Soggetto che si piega alle ragioni dell'interlocutore: «Amore non sempre è conoscere ("non sempre / giovinezza è verità"), lo si impara sul tardi».

Ma per tornare alla 'retorica della figura' e alle sue formulazioni espressive, dire-

mo che essa rappresenta l'apice dei processi di sovradeterminazione: in altre parole, essa si pone come *la manifestazione della verità del testo*, la quale agisce in una sorta di dialettica con i livelli inferiori della sovradeterminazione generalizzata che percorre la composizione: livelli inferiori che possiamo designare (e lo abbiamo fatto nel secondo intervento su Sereni che citeremo fra poco) come 'discorsi del significato' o anche, in certi casi, come 'interventi d'autore'. Questi livelli inferiori della sovradeterminazione funzionano a volte – nei riguardi della retorica della figura – come i processi di 'denegazione' individuati da Freud, e attivi soprattutto nel sogno o, meglio, nel 'racconto del sogno', i quali caricano di una verità (di una realtà) altrimenti non formulabile gli oggetti stessi della denegazione.

Fornirò fra un momento l'esempio, il modello più puro (e più alto) di questa fenomenologia. Intanto mi limiterò a esemplificarla su *Un posto di vacanza*.

Nel finale del poemetto, e precisamente dopo l'ammissione del Soggetto circa le ragioni e le ingiunzioni contenute nell'epigramma fortiniano, il cui «messaggio» era rimasto senza risposta («A mani vuote / senza messaggio di risposta tornava dall'altra parte il traghettatore»), nel finale del poemetto, dunque, il Soggetto sembra mettere in pratica il contenuto del messaggio dell'epigramma, abdicando a se stesso e negando alla propria opera poetica il suo carattere di risultato compiuto, *achevé*, sottolineandone la natura di progetto, il suo «in fieri» (è il termine stesso presente nel testo) e non la sua realtà di *factum*.

Ebbene, tutto il brano (qui sommariamente compendiato) funziona esattamente come denegazione anticipata della mirabile impennata nel registro alto, 'sublime' – corroborato dalle memorizzazioni dantesche – della 'retorica della figura' che conclude il poema. Retorica della figura nella quale consiste – in opposizione al già descritto 'discorso del significato', che risulta perciò sconfessato lì stesso mentre, nel contempo, viene annullata la vittoria fittizia dell'interlocutore –, retorica della figura nella quale consiste dunque la verità, in senso forte, del testo. In questo caso, essa coinvolge proprio il Soggetto, mettendone a nudo il turbamento e la profonda, umanissima fragilità.

Ecco dunque il finale, rivolto al mare, «già mare d'inverno»:

Ma tu specchio ora uniforme e immemore
pronto per nuovi fumi
di sterpaglia nei campi per nuove luci
di notte dalla piana per gente
che sgorghi nuova da Carrara o da Luni

tu davvero dimenticami, non lusingarmi più.

Ed ecco ora il testo cui ho fatto riferimento poco fa circa questa stessa fenomenologia. È una delle più celebri poesie di Sereni, tratta dal *Diario d'Algeria*, e concerne

l'evocazione a distanza – in simulata coincidenza temporale – dello sbarco alleato in Normandia nella seconda guerra mondiale, evocazione che si svolge tra veglia e sonno da un campo di prigionia del Nord-Africa, ove si trova il Soggetto (in questo caso, l'Autore stesso, estensore del 'diario').

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 –.

Il grande incipit scandito come endecasillabo regolare, ma potenziato efficacemente da una doppia dialefe sulla lettera "a", *alto* e *ali*, a evidenziare fonicamente l'altezza celeste entro la quale trasvola il caduto, riferisce della trasfigurazione di questi in angelo: un angelo di una possibile redenzione o salvezza come si legge nel séguito del testo attraverso la congiuntiva consequenziale «per questo»: «per questo qualcuno stanotte / mi toccava la spalla mormorando / di pregar per l'Europa».

È lo sviluppo dell'accensione lirico-sublime dell'inizio, sviluppo che si ferma qui per l'intervento denegativo del 'discorso del significato' che ne contesta la verità («Ho risposto nel sonno: – È il vento, / il vento che fa musiche bizzarre»), denegazione che si perfeziona nel penultimo verso chiamandone in causa proprio l'oggetto, che, per ciò stesso, esattamente come nella denegazione clinica o del racconto del sogno, finisce per imporsi con tutta la sua evidenza di verità. Eccone l'enunciato: «Questa è la musica ora: / delle tende che sbattono sui pali. / Non è musica d'angeli».

La parola (la parola «angelo») non detta ma attiva nella trasfigurazione operata nel primo verso, è qui effettivamente pronunciata e sintomaticamente denegata, proprio come nella denegazione descritta da Freud.

Essa risale a ritroso il componimento, investendo l'incipit di quel valore di verità che contesta il discorso del significato che ne ha attuato la denegazione. La verità

del testo, la verità della figura, è più potente di qualsiasi istanza di verità portata dal significato.

Vi è di più. Come ho già riferito in proposito nel mio secondo intervento su Sereni (ora in *Forme del testo. Linguistica semiologia psicoanalisi*, Milano, Cisalpino, 2004), questo valore di verità finisce per sospendere un'ipoteca – se non del falso per lo meno del non pertinente, del non necessario – sullo stesso 'discorso d'autore'. E cioè su quanto proprio Sereni ebbe a precisare in interviste, lettere e pagine di diario. Così, per esempio, dalla pagina di diario sul periodo nel campo di prigionia nel Nord-Africa, e precisamente a Sainte-Barbe du Thélat in Algeria, nel maggio 1944: «Mi ha colpito tra gli altri particolari [riferiti dai giornali, giunti al campo, circa lo sbarco alleato] l'organizzazione alleata di retrovia, che fin dal primo giorno ha permesso di sgombrare quasi subito in Inghilterra, via aerea, non solo molti feriti gravi ma anche le salme dei primi caduti». Segue, sulla stessa pagina, questa «Postilla molto posteriore», che sottolinea proprio l'immagine in causa: «(Per questo, caro Franco, pensavo "alto sulle ali" il mio "primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna")» (ID 26-27).

È il testo e, nella fattispecie, il luogo in cui si enuncia con tutta la sua forza la 'retorica della figura', è il testo che dice la verità, la quale viene confermata, nelle modalità in cui è espressa, proprio dalla denegazione che effettua il 'discorso del significato' («non è musica d'angeli»). Non solo, ma l'effetto di verità promosso dal testo, qui, dalla 'retorica della figura' articolata nell'incipit, finisce persino per sospendere un'ipoteca di non pertinenza, come abbiamo sottolineato, sulle stesse informazioni d'autore addotte in proposito e qui riportate.

Una precisazione supplementare d'ordine tecnico sulla 'retorica della figura', è la seguente, di Paul de Man: «una piena libertà dai limiti referenziali del significato»; e ancora: «l'enunciato ora esiste solo in sé e per sé» (in *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997, p. 55).

In altri termini, si tratta dell'affermazione del significante allo stato puro, o della lettera allo stato puro, che dichiara la sua vittoria sul significato e addirittura sul referente, sulla cosa.

Segnalo, tra parentesi, e proprio in proposito a quanto ho appena detto, segnalo dunque, tra parentesi, quella che è stata sempre, in tutti i miei lavori, pur se presente solo in forme implicite, non dichiarate, la mia diffidenza e, in certi casi, la mia resistenza e il mio rifiuto, nei riguardi di certe precisazioni di ordine storiografico o filologico, su determinati testi, e sui loro problemi.

Mi avvio alla conclusione attraverso uno specimene della poesia di Sereni che non rientra nella tematica qui affrontata della sovradeterminazione per simulazione dello stato di sogno o di sonno, con tutte le precisazioni aggiunte circa i dispositivi messi in atto, come non rientra nemmeno nella fenomenologia della denegazione appena descritta. Si tratta invece di una eccezionale esperienza del simbolo che, salvo errore,

si configura come un *unicum* nella sua poesia.

Certo, Sereni ha frequentato il simbolismo, nella fattispecie il simbolismo francese. Ha tradotto i testi del suo più illustre discendente, Valéry, e precisamente i *Dialoghi*, già comunque lontani da quell'esperienza. In Sereni, il simbolismo è riconoscibile nelle sue tarde diramazioni ermetiche a desinenza, principalmente, quasimodiana, e sono limitate, in genere, al primo libro, *Frontiera*, anche se se ne avvertono, più dissimulate, tracce nel *Diario d'Algeria*, soprattutto nella prima parte, estranea al 'diario' vero e proprio.

La successiva poesia di Sereni, quella che mi aveva affascinato, ne era lontana anni luce, tutta immersa com'era nella realtà più circostanziata del Soggetto, col suo *entourage* di oggetti, di luoghi e di esperienze, per così dire, comuni, e tutta affidata – come abbiamo riferito – sostanzialmente alla lingua parlata, nella varietà dei suoi registri, da quello 'basso' e, a volte, colloquiale, anche nelle forme dei discorsi diretti riportati, a quello alto, che sconfina nelle impennate liriche della 'retorica della figura'.

E tuttavia l'esperienza del simbolo riaffiora, dal retroterra più culturale che creativo di Sereni, in uno specimine che costituisce, come abbiamo detto, un *unicum* nella sua produzione e che, forse per questo, ne ha accresciuto, ai miei occhi, il valore. Si trova negli *Strumenti umani*, ed apparve per la prima volta su un numero di «Paragone» del dicembre 1984, dove lo lessi, per strada, in via Monti, aspettando mia moglie dalla lezione di canto. Il testo si intitola *Giardini*, e il simbolo che vi figura cristallizza, dolorosamente, una scheggia di esistenza non giunta a compimento:

Ombra verde ombra, verde-umida e viva.
Per dove negli anni delira
di vividi anni mai avuti un tulipano o una rosa.

Ebbene, qui la rosa fuoriesce dalla più pura esemplificazione del simbolo, quella di Mallarmé:

Le pur vase d'aucun breuvage
Que l'inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,
Naïf baiser des plus funèbres!
A rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres.

Una rosa nelle tenebre: «Une rose dans les ténèbres». Quella stessa che riapparirà nel grande, nell'immenso racconto di Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort* (il "decreto di morte" ma anche "la sospensione della sentenza"), in bocca alla protagonista moren-

te, che, nell'agonia, *vede* la rosa: e, più esattamente, «une rose par excellence», una rosa per eccellenza, due volte vista, due volte nominata: «une rose par excellence».

A questo punto, dopo citazioni così illustri che comunque ne sovradeterminano il valore, mi sia concesso, in questa circostanza commemorativa, di dedicare, anzi!, di restituire a Vittorio Sereni la *sua* rosa. Che egli però ha voluto collocare non tanto nelle: tenebre, o nello spazio notturno di una conclusione della vita, ma, molto significativamente, nell'ombra: e, del tutto simbolicamente per noi, qui ora addetti alla commemorazione, nell'ombra, «umida e viva», di un giardino.

Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni

Enrico Testa

In tempi di generale oblio, non è forse inutile, se non altro per spirito di polemica, ricordare la lezione, oggi accantonata, di un grande maestro degli studi letterari del secolo scorso: d'Arco Silvio Avalle. Nella voce *Poesia*, pubblicata (prima nel 1974 e poi nel 1981) nel quinto volume dell'*Enciclopedia del Novecento* dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, s'incontra – siamo nelle prime pagine di un saggio lungo, articolato e densissimo – la seguente affermazione: «È il fondo oscuro di un passato di cui si è spenta la memoria che preme sulla definizione di poesia e che, nello stesso tempo, mette in moto quella acutissima e quasi dolorosa 'coscienza' che il mondo poetico ha una sua particolare ragione di essere nell'universo dei prodotti letterari».¹ In sintonia con quanto detto da Benjamin nel saggio su Leskov – laddove si presume come certe realtà linguistiche siano assimilabili a «rovine che stanno al posto di antiche storie»² – si propone qui l'idea che la scrittura poetica mantenga alcuni punti di tangenza o contatto con un mondo pre-moderno che, ormai 'superato' dallo svolgersi dei comportamenti e dei codici della società contemporanea, può ricondursi a moduli, schemi, temi propri delle cosiddette 'culture etniche'. Le quali, dal «fondo oscuro di un passato di cui si è spenta la memoria», riaffiorerebbero mettendo a giorno aspetti dell'immaginazione e del patrimonio simbolico umano ancora in grado sia di illuminare la scrittura quanto di offrire particole di senso – un senso 'inattuale' secondo le pratiche dominanti – alla nostra esperienza del mondo.

Che la scrittura poetica di Sereni sia suscettibile di una lettura di tal genere e che si possano rinvenire in essa tracce di stampo antropologico o materiali di spessore etnico, è stato, a più riprese, segnalato sia da chi qui scrive sia da altri studiosi. Già Franco

¹ In d'Arco Silvio Avalle, *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, il Saggiatore, 1990, pp. 114-155: 120.

² Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1934], in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1976, pp. 235-260: 260.

Fortini, nella sua *Lettura di Niccolò di Vittorio Sereni*, si mostrava attento nel sottolineare come fosse viva nel poeta di Luino la tendenza a mettere in scena «operazioni magiche», «fenomeni che bisogna chiamare paranormali», dove l'aggettivo – in un pensatore come Fortini non certo incline a sbornie orfiche – va inteso, crediamo, come sinonimo di arcaico-rituale o, comunque, in un senso latamente antropologico.³ Del possibile repertorio di tali fenomeni o schemi rappresentativi, ci limiteremo a citarne solo alcuni, da un lato evidenziandone, quando è il caso, l'aspetto strutturale (ovvero la loro dimensione generativa di complesse configurazioni semantiche) e, dall'altro, cercando, in chiusura, sia di metterne in luce tratti comuni sia di rinvenire una loro 'matrice' che, per quanto generale, ne spieghi gli elementi più rilevanti.⁴

Il primo e più evidente motivo di stampo etnico-antropologico è quello, ben noto, dell'animarsi di piante e arbusti. Gilberto Lonardi parlava nel 1990, nella bellissima Introduzione all'antologia *Il grande amico*, del persistere in Sereni di «tracce di animismo».⁵ Ora, ovviamente, qui le cose sono ben più complesse di quanto si possa trovare, a definire questo fenomeno, in qualsiasi classico dell'etnologia;⁶ anzi, se si fa tesoro delle citatissime pagine degli *Immediati dintorni* dedicate alle piante, si rinviene in esse sia un focale punto di tangenza con il mondo etnico (quando si parla di «analogia», «sensibile e visibile», con la nostra vita) sia un ampliamento della visione. All'interno della quale, l'esistenza delle piante si configura «come autonoma e parallela alla nostra, come un'ipotesi che si sviluppa diversamente rispetto a una origine comune, che tende ad altro sogna altro gesticola altro s'inquieta di altro, ma in modo tanto più semplice, netto, lineare» (*ID2* 111).⁷

³ Franco Fortini, *Lettura di Niccolò di Vittorio Sereni*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. III, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 2167-2175: 2174 e 2171. Nel saggio si parla anche di segni di sopravvivenza di «ere animiste e totemiche» e di «agitazione di piante antropomorfe» (p. 2171).

⁴ Per le prime due raccolte bisogna tener conto, oltre che dell'edizione critica delle *Poesie* a cura di Dante Isella, anche di Vittorio Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2013; una ricchissima edizione commentata preziosa per l'interpretazione dei vari testi.

⁵ Gilberto Lonardi, Introduzione a Vittorio Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, commento di Luca Lenzini, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 5-25: 20.

⁶ Formulabile nella sentenza «l'anima primitiva ammette una stretta parentela fra gli uomini, da una parte, le piante e gli alberi dall'altra», in Lucien Lévy-Bruhl, *L'anima primitiva* [1927], prefazione di Ernesto De Martino, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 43.

⁷ Sulla «dimensione ontologica delle piante» in Sereni e sul «pensiero di un loro contatto con il limo più oscuro del (nostro) loro essere, quel luogo muto dell'ineffabilità da cui ha origine la nostra (loro) stessa umanità» cfr. le belle pagine dedicate a questo tema in Laura Barile, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 13-39: 26.

Questo animismo delle piante è alternativamente figura d'eloquio (il «discorso arboreo» come lo definiva Lonardi) o figura mutacica che tiene in sé possibilità di parola o, meglio, di voce, nello stesso tempo però negandola a chi si mette in ascolto. Già in *Frontiera* la natura, invasa dai morti, si fa, in *Strada di Zenna*, superficie concava in cui risuona un «gemito che va tra le foglie» (v. 33), mentre in *Diario d'Algeria*, accanto al «sospiro degli alberi» di *Città di notte* (v. 4), si coglie una dialettica per certi versi fondamentale nell'articolarsi del motivo: in *Un improvviso vuoto del cuore* la «voce più chiara» è quasi un nonnulla – prezioso però – coincidendo con «un'ultima fronda sonora / su queste paludi del sonno» (vv. 7-8); a quest'ultima si contrappone poco dopo, in *Solo vera è l'estate*, la «fronda muta» dei tre versi che chiudono la poesia: «Ora ogni fronda è muta / compatto il guscio d'oblio / perfetto il cerchio» (vv. 13-15). Al soprassalto onirico di una voce dotata ancora di vita e nettezza seguono, in una fitta trafila di segni funerari («sudario», «sepolcrale» sono i termini che spiccano nella prima sequenza di *Solo vera è l'estate*), l'oblio, la sua compattezza e la sua indistinzione. Il tutto tramato, a distanza, dalla relazione delle figure naturali *fronda sonora / fronda muta*: una cifra o *sphraghis* rappresentativa che potrà forse tornarci utile più avanti.

I due libri successivi – *Gli strumenti umani* e *Stella variabile* – sono ricchissimi di presenze animistiche del mondo vegetale. È quasi pleonastico citarle. Del primo ricordiamo le «piante turbate» di *Ancora sulla strada di Zenna* (v. 1, e, con inversione, v. 28), interpreti di un commiato («salutando salutando») e, prima ancora, partecipi di un vero e proprio rito antropologico di evocazione («evocate» è il termine che le definisce) di un mondo 'opaco' che si tende verso l'io parlante e viaggiante. Ad esse vanno almeno aggiunti l'episodio del secondo movimento di *A un compagno d'infanzia* (ancora un congedo: «Addio addio ripetono le piante», II, v. 1) e, vero nucleo capitale della poesia sereniana, il procedimento rappresentativo in azione ne *Il muro*; dove l'«animazione delle foglie» (e 'anima', da cui deriva, è etimologicamente 'soffio' che prepara alla parola successiva) è passaggio necessario alla comparsa del morto e al dialogo con lui.⁸ In *Stella variabile* i casi più notabili paiono «le canne in sogno ostinate» della seconda parte di *Un posto di vacanza* (II, v. 17); gli «oleandri» che «dicono no dicono no» di *Niccolò* (v. 23); i «discorsi di siepi / vaneggianti» di *Villaggio verticale* (vv. 4-5) e «la cascata di fogliame e fiori» da cui sorgono, inquietanti, parola e risposta di *Requiem* (v. 5). Fin qui i reperti dell'animismo vegetale.⁹

⁸ In realtà, più che un dialogo, un mosaico di – nell'ordine – geminata battuta vocativa, discorso semi-interiore ma inteso dall'*umbra* quasi in transizione paranormale o onirica e, in chiusura, discorso indiretto con gnome finale. Sul rapporto piante-morti in Sereni e sulla sua trama pascoliana si veda Luca Lenzi, *Il paesaggio e oltre*, «Rivista pascoliana», 2, 1990, pp. 105-127.

⁹ Che si concentrano quasi tutti – escluse opzioni mistiche, orfiche, paniche – attorno

La seconda grande figura di matrice antropologica o etnica nella poesia di Sereni è il particolare statuto dei morti. Anche qui invano si cercherebbe un'univocità assoluta: significanti instabili di per sé, lo sono tanto più nel regime barometrico della scrittura poetica sereniana. *Frontiera* al riguardo è molto di più di una stazione inaugurale: se la convocazione della classicità, nei *Versi a Proserpina*, richiama e trasfigura la storia concreta della fine di Piera Battaglia, morta a vent'anni, altrove gli scomparsi sono presentati con una varietà di toni che attesta e moltiplica la loro istanza sul soggetto. Il «Voi morti non ci date mai requie» di *Strada di Zenna* (v. 31) può essere facilmente letto – appunto come reperto etnico – sulla scorta della credenza ‘primitiva’, testimoniata da tanti testi d'antropologia, che «l'uomo, alla sua morte, cessa di far parte del novero dei viventi, ma non di esistere»¹⁰ e continua così, tanto più nell'assenza di riti e manovre simboliche, a farsi ‘sentire’. Altrove però questo pedinamento angosciante ad opera dei morti nei confronti dei vivi, cede al sentimento di una congiunzione affettiva che tramuta i primi in compagni fedeli dei secondi («l'ombra fedele dei morti» di *Paese*, v. 4) o che assimila la vita ad una condizione possibile solo nell'alveo (o abbraccio) degli scomparsi: il «trepido vivere nei morti» di *Strada di Creva* (v. 15).

Sul tracciato di questo arco semantico che depone ansia e persecuzione per ritrovare, nel rapporto, una ragione sentimentale che affiora, tra l'altro, tanto nei sogni quanto nell'immaginazione attiva in numerosi resoconti etnografici, s'incontra poi – momento per noi capitale – il sinolo testuale istituito dalla poesia di chiusura di *Frontiera* (*Ecco le voci cadono*) e dalla prosa giovanile *Discorso di Capo d'Anno*,¹¹ dove il desiderio della «baldoria» in cui ci si ritrova, con gli amici, «tutti quanti uniti», si tramuta nell'immagine – quasi gioiosa – di un grande convito dei morti dalla densa filigrana antropologica:¹²

all'esercizio vocale delle loro presenze (o, per contrasto, alla sua assenza): attribuendo cioè loro quanto, in un regime radicale della contraddizione, più gli è, secondo logica o scarto immaginativo, estraneo: si può ben dire che una siepe ci abbracci, o si può parlare metaforicamente della linfa di un albero come del suo sangue o, di fronte all'istanza materiale di un tronco, che esso ci guardi o scruti, più difficile dar loro parola o addirittura, come qui, *discorso*.

¹⁰ Lévy-Bruhl, *L'anima primitiva*, cit., p. 262.

¹¹ Apparsa su «Campo di Marte», 1 gennaio 1939, p. 6. Ma la prosa, in connessione con il testo finale di *Frontiera*, è riportata pressoché in tutte le antologie ed edizioni critiche o commentate dell'opera poetica di Sereni.

¹² Il motivo del banchetto o convito con i morti è una delle strutture rappresentative più resistenti della mentalità ‘primitiva’. Se ne possono trovare tracce o ampie testimonianze in ogni società di interesse etnografico e pure, in misura minore, in particolari zone, simboliche e geografiche, della modernità (anche nella nostra penisola, almeno sino a poco tempo fa).

Accadde, a volte, in questi anni passati, di meditare qualche gran baldoria in cui ci si dovesse trovare tutti quanti uniti e ciascuno con una parte concreta da svolgere [...]. Accadde in altri casi – mai però quando si sarebbe voluto – di vedervi davvero tutti quanti e di scoprirvi, nel riso e nella leggera eccitazione di quando si fa festa, il vostro volto estremo, quello della più profonda consuetudine, che balena assenze, che ci riporta sulle orme dei morti. E di perdere poi le vostre parole, a distanza, come su uno schermo rimasto senza voci. E quel silenzio di doloroso stupore che tiene dietro al trambusto sorto per uno che s'è buttato a capofitto. Ma come vive, dopo, in qualche ora di grazia, come diventa tenero questo silenzio. Tutti allora siete presenti, amici miei, nell'imitazione di quell'ideale convito che non riusciremo mai a combinare da vivi. Perché è chiaro che solo nella morte ci riuniremo: che anzi è esso stesso una delle pallide immaginazioni che della morte ci facciamo.

Il tema è particolarmente interessante e ampiamente studiato in ambito andino: in Nathan Wachtel, *Dèi e vampiri* [1992], Torino, Einaudi, 1993, pp. 21-26, si descrive come nella comunità di Chipaya, sulle pendici boliviane della Cordigliera, il giorno di Ognissanti si depongano sulle tombe offerte di bevande e di cibo, come i teschi degli antenati fondatori siano onorati con foglie di coca, alcol e sigarette e come nel pomeriggio dello stesso giorno si attendano le anime nella propria casa preparando un pranzo in loro onore: si evoca il ricordo dello scomparso e a tavola gli si dedica un posto speciale: «si scambia un dialogo con l'anima, la cui presenza è evidente anche per me» scrive Wachtel a p. 25. Il rito a volte comporta il dissotterramento delle ossa. Sino a poco tempo fa tribù aymara del Nord del Cile allestivano cerimonie e banchetti che prevedevano la presenza di cadaveri dissepoliti di persone morte pochi anni prima. A Tiwanaku, in Bolivia, sempre il giorno di Todos Santos, si appresta una *mesa*, un banchetto secondo i gusti del defunto, se ne pone la foto sul tavolo e si ritiene che le mosche che si posano sul suo piatto siano la sua anima che viene ad alimentarsi. Ben noto il culto delle *ñatitas* (i teschi) a La Paz: l'otto novembre, si onorano, si espongono e si tributano offerte a crani spesso ottenuti in maniera casuale (o illegale): ritenuti presenze vaganti inquiete per il mondo in quanto appartenuti a persone che hanno patito una morte violenta o che non state sepolte o che, una volta morte, sono state abbandonate dai familiari, questi teschi vengono infine, per così dire – in un singolarissimo processo simbolico – *adottati* dai vivi che li prendono in cura, gli danno un nome, ne fanno figure vicarie dei propri defunti, invocano la loro protezione e, il giorno stabilito, condividono con essi (il termine chiave è *compartir*) cibo e altro. Queste notizie provengono sia dal citato libro di Wachtel che da Hans van den Berg, *La celebración de los difuntos entre los campesinos aymaras del Altiplano*, «Anthropos», vol. 84, 1-3, 1989, pp. 155-175; e da Milton Eyzaguirre Morales, *Etnografía sobre las ñatitas*, «Reunion de Etnología», 18/2, 2004, pp. 237-247. Prezioso anche il fascicolo di Edgar Aranda Quiroga, *La otra muerte. La Octava de noviembre y culto a las "ñatitas"*, La Paz, Jiwitaki Producciones, 2006 (ringrazio qui l'autore della cortesia con cui mi fece omaggio del suo lavoro oltre che della bella e lunga conversazione avuta con lui al Museo Nacional de Arte di La Paz il 30 agosto 2010). Una schedatura (o solo una campionatura) di questo tema etnografico nei testi letterari e nel loro impianto simbolico e immaginativo richiederebbe ben altro tempo e spazio di quelli qui concessi. Oltre a casi ben noti (da Pascoli a Montale) mi piace ricordare solo due esempi, al contempo, simili ed eterogenei tra loro e così riassumibili:

Nel *Diario d'Algeria* il particolare stato del prigioniero escluso dalla storia inaugura – sul diretto piano personale dell'io – la condizione del morto-non morto, trasferendola dall'antropologica percezione dell'altro scomparso a quella del sé. È il caso dei tre versi «Non sanno d'essere morti / i morti come noi, / non hanno pace» (vv. 1-3) del sesto testo della sezione eponima del libro, dove, tra l'altro, l'assenza di «requie» prima patita, in *Strada di Zenna*, come un effetto dell'azione incombente dei morti si fa ora proprietà essenziale e costitutiva, nella mancanza di «pace», del soggetto e dei suoi compagni: con passaggio dal *voi* al *noi* innervato dalla comune formula proposizionale negativa e dalla parentela lessicale *pace* – *requie*. Ma, in perfetto controcanto, c'è pure qui spazio, forse nel solco del ricordo pascoliano, per i «cari morti» (v. 34) de *La ragazza d'Atene* (dove il genitivo *va* inteso in tutte le sue accezioni: tanto del testo quanto della *persona* femminile che parla dal v. 33 al v. 44). A segnalare il permanere di uno statuto inquieto e, secondo logica, contraddittorio o, ancor meglio, aporetico delle *umbrae*. Quanta parte abbiano quest'ultime nei due libri successivi è stato detto più volte. Ecco allora, negli *Strumenti umani*, sfilare, in sequenza di riti e procedure evocative, la nonna di *Ancora sulla strada di Creva*, il suicida dell'*Intervista*, il padre del *Muro* – tutti in formulazione rappresentativa rac-

da un lato, il vivo che pensa alla morte come ad una riunione conviviale di sé morto con i suoi morti (come in *Sereni*); dall'altro lato, i vivi che, come nei casi citati, vanno a banchettare con i propri morti. In sintesi: convito dei morti che comprende se stessi (immaginazione o 'fantasia' sull'aldilà) e convito con i morti (rituale, ben concreto, che unisce, in momenti codificati, l'aldilà all'aldilà). Ecco i due esempi. Il congedo di *Praga magica* di Angelo Maria Ripellino (Torino, Einaudi, 1973) è all'insegna della riattivazione del motivo nella sua prima variante: quando l'autore immagina il suo ritorno fantasmatico a Praga, con «le ombre della *sua* giovinezza», lo fa prospettando un banchetto, davanti a una bottiglia di Mělník, con «i *suoi* amici, i *suoi* genitori risorti, tutti i *suoi* morti» (p. 350). Da parte sua, ibridando genere narrativo a resoconto etnografico, Peter Handke, ne *La notte della Morava* (Milano, Garzanti, 2012 [2008], pp. 54-55), racconta il pellegrinaggio, in una zona serba prima della guerra dei Balcani, di profughi che si dedicano alla ricerca del loro ex cimitero spazzato via dai bombardamenti e, una volta trovato, scrive: «Per l'etnia in questione quello era stato un giorno di festa, che prevedeva una visita ai defunti, ai quali si portava da mangiare e da bere e insieme ai quali i vivi mangiavano a quattro palmenti davanti alla tomba, seduti a un tavolo particolare su una panca particolare... anche di quelli più nessuna traccia; un simile culto dei morti o degli antenati era uno dei tratti principali della religione all'epoca ancora strettamente osservata; ogni stirpe custodiva la memoria dei defunti fino a risalire molto indietro nel tempo, e così c'era un giorno commemorativo o quanto meno un'ora di commemorazione presso le tombe [...]. E adesso i sopravvissuti offrivano cibo e bevande su quel rimasuglio o moncone di ex cimitero. Ma come... senza tomba, oltretutto per scomparsi che non erano ancora stati dichiarati morti [...]? Niente domande. Era così com'era [...]. Piangevano così forte dentro quel vuoto, in un modo assolutamente impudico».

chiusa tra animismo vegetale ed emersione della phonè – e poi, punto estremo dello slancio utopico di Sereni, l'assunzione nella *Spiaggia* delle loro figure in una prospettiva categoriale ormai collocata al di fuori del recinto biografico. La processione dei morti continua in *Stella variabile* con *revenants* ora loquaci (l'Elio di *Un posto di vacanza*) ora mute istanze allocutarie dell'ascolto (*Niccolò*) sino a svanire, azzerata ogni possibilità d'incontro e ridotto l'io a semplice spazio d'eco di prosopopee o rinsecchite sibille, nel «vuoto» assoluto di *Autostrada della Cisa*.¹³

Gli sparsi accenni appena fatti – soprattutto a proposito di *Autostrada della Cisa* ma anche di tanti altri testi – riguardo alla condizione dell'io introducono a quello che può definirsi il terzo vertice del triangolo antropologico su cui misurare – con cautela – la scrittura poetica sereniana. Si tratta, molto didascalicamente, della rarefazione dei tratti dell'identità del soggetto: «inerme e assorto» (P 63, v. 9), «smarrito tra le cose» (P 119, v. 9), «spaurito scolaro» (P 132, v. 21), «già morto» (P 137, v. 8), «in sospetti e pensieri di colpa» (P 147, V, v. 13), «rifiuto dei rifiuti» (P 244, v. 7) – sino alla dichiarazione d'inconsistenza pronominale redatta in *Altro posto di lavoro*. Renato Nisticò, in un capitolo del suo libro *Nostalgia di presenze* del 1998, ha sondato questa condizione dell'io valendosi delle prospettive di Ernesto De Martino sulla «crisi della presenza» e mostrando così l'applicabilità della strumentazione e del repertorio antropologici alla lettura dei testi poetici.¹⁴ Al netto di un certo meccanicismo algoritmico, ne è risultato un diagramma segnato da situazioni di assenza o sospensione dell'io e dalla messa in scena di pratiche rituali che puntano – spesso problematicamente, aggiungiamo – alla sua restaurazione. Ora, sulla perdita o parziale eclisse della centralità dell'io in Sereni e, in genere, sulla crisi del soggetto del lirismo poetico e sui suoi risvolti compositivi, linguistici e testuali (ad esempio l'interiore logica grammaticale avversativa che pervade l'ultima scrittura sereniana)¹⁵ si è già altrove discusso a sufficienza. Una sola integrazione alle considerazioni etnico-letterarie di Nisticò: crisi della presenza e 'disarmo' dell'io, coscienza del «male di una domanda non fatta / di una risposta non giunta» (P 207, vv. 13-14) e senso d'impotenza di fronte ad «un solo sguardo / di altri» (P 138, vv. 18-19), ascolto del mondo e percezione «che a me un altro di me parli / fin dentro di me» (P 260, III, vv. 3-4),

¹³ La quale sta forse, si potrebbe dire, alla *Spiaggia* come la fodera interna del pensiero sta al suo tessuto nel momento preciso in cui essa viene rovesciata verso l'esterno. L'immagine della 'fodera rovesciata' usata per spiegare certe forme della rappresentazione è tratta da Winfried Georg Sebald, *Soggiorno in una casa di campagna. Su Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser e altri* [1998], Milano, Adelphi, 2012, p. 147.

¹⁴ Renato Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Mani, 1998, pp. 91-124.

¹⁵ Del *ma* in Sereni tratta, tra gli altri, Stefano Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni, «Studi novecenteschi»*, 57, 1999, pp. 157-184.

sono sì sintomi di un'«apocalissi culturale» (l'espressione è di De Martino) e dell'io testuale, ma insieme sono anche segni di una prospettiva etica non frequente nella nostra tradizione letteraria. Antropologia e etica non sono (e risuona qui il ricordo di certe pagine di Lévinas) elementi o realtà disgiunte, ma piuttosto domini, talvolta, in reciproca intersezione. O più radicalmente: stretti in un rapporto in cui la prima è fondamento della seconda. Ma questo è un nodo, per noi, talmente impegnativo che siamo costretti a lasciarlo subito da parte.

Ritorniamo ai tre vertici del nostro triangolo etnografico: animismo vegetale, presenza dei morti, condizione precaria (ma quanto ricca!) del soggetto. E proviamo a porci qualche domanda. Hanno dei tratti in comune? È possibile rinvenire un ulteriore elemento che agisca da termine di connessione? Determinano una superiore (cioè non episodica) impaginazione compositivo-strutturale? E, ultima e più ardua domanda, rimandano – come reazioni ad una sotterranea sollecitazione – ad un'origine che stimola, suggerisce, detta, magari *e negativo*?

In ordine e molto velocemente: in primo luogo, i tre motivi paiono accomunati da un costitutivo statuto misto. Al punto da far venire in mente una massima di Nicolas de Chamfort: «Nelle cose tutto è incoerenza; negli uomini tutto è parte relativa [*pièces de rapport*]. In etica e in fisica tutto è misto. Niente è uno, niente è puro».¹⁶ Le presenze vegetali hanno sia del realistico che del visionario o, meglio, dell'onirico: non c'è mai, come in altri poeti, una dissoluzione o evaporazione della concretezza del dato, il quale è però percorso da un turbamento che ne scuote l'oggettività e sollecita ad altro; i morti (come già avvertiva Stefano Agosti nel suo intervento al convegno milanese del 1984) non hanno un ruolo stabile: sono piuttosto, etnograficamente ancora, *larve* godendo dello «statuto del non-ancora-morto o del morto-che-trattiene-ancora-su-di-sé-un-po'-di-vita»¹⁷ oltre ad assumere, a seconda dei casi, valori diversi: disforici, confortanti, persecutori, sentimentali o signacoli di grado zero del Nulla; la condizione del soggetto, a sua volta, è irriducibile ad un'unica categoria pura: termine di una relazione, interprete del senso di colpa, ostaggio dello smarrimento ma anche io drammatico che argomenta ed espone non rinunciando, quando è il caso, a toni decisi e all'esercizio del giudizio, pur se contagiato (o forse proprio per questo?) dalla condizione particolare dei suoi morti. Sino al punto da indossare l'abito misto per eccellenza: quello appunto del «trapassante» (*P* 256, v. 17). Insomma, fine delle stabili e confortanti opposizioni, indecidibilità, unione degli statuti più divaricati possibili, dimensione aporetica della scrittura. E sul fondo quale elemento costitutivo – per usare le parole di Sereni in un'intervista del settembre

¹⁶ Nicholas de Chamfort, *Massime e pensieri. Caratteri e aneddoti*, trad. di Marcello Cicuto, Milano, Rizzoli, 2010, p. 95.

¹⁷ Stefano Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno, Milano 28-29 settembre 1984, Milano, Librex, 1985, pp. 33-46: 43.

1982 – «il tema della variabilità, della contraddizione, delle cose come ti appaiono e del loro rovescio».¹⁸

Secondo punto o tentativo di risposta alla seconda domanda. I temi etnici fin qui descritti trovano un punto d'incidenza o una sorta di collante nel motivo della voce o phonè, da intendersi, sulla base di Zumthor, come quanto affonda le sue radici «in una zona del vissuto che sfugge a formule concettuali, e che può essere soltanto intuita».¹⁹ Senza cedere a suggestioni orfiche, pure geneticamente connesse al tema e talvolta ascritte dagli interpreti all'ultima poesia di Sereni,²⁰ la phonè, oltre ad essere, nelle sue varianti lessicali, termine ad altissima frequenza sin dai primi due libri, è implicata in tutti e tre i motivi trattati. Schematicamente: l'animismo vegetale ha il suo privilegiato destino sia nel «discorso arboreo» che in più sfuggenti tipologie vocali (turbamenti sonori, fremiti, stridi, particelle di congedo), i *revenants*, almeno sino a una certa data, si presentano *per vocem*, l'io è messo in crisi da voci in assedio o sottilmente pervicaci o messaggere di precarie verità. Tutto ciò ha una conseguenza importante, fin qui disattesa nel nostro discorso forse troppo pointillistico: i temi etnici s'intrecciano tra loro e si strutturano in ampie costellazioni semantiche facilmente ricostruibili incastrando i tasselli descritti e riflettendo sul fatto che quanto abbiamo presentato in veste distinta in realtà fruttuosamente spesso coabita all'interno di un medesimo testo (e tante sono le poesie che presentano tale coagulo di motivi offrendo così conforto a una lettura antropologica). E con ciò abbiamo dato, o provato a dare, risposta alla nostra terza domanda.

Resta la quarta: la più impervia e forse anche la più pericolosa correndo essa il rischio sia della genericità della risposta sia del contatto con dominî sdruciolevoli e di scarsa presa interpretativa. È possibile trovare una radice dei rami tematici fin qui catalogati? Una loro origine o matrice? Mettiamo molto semplicemente in fila, partendo dalla prima raccolta, alcune sequenze che alla lettura paiono contraddistinte da un comune valore semantico: in *Frontiera* abbiamo «un vortice d'ombra e di vampe» (*Incontro*, v. 2); la certificazione dell'assenza di una possibilità di dar conto e misura

¹⁸ Anna Del Bo Boffino, *Il terzo occhio del poeta*, «Amica», 28 settembre 1982, p. 156. Ma si ricordi anche quanto scriveva Fortini commentando Niccolò: «Ma come è possibile che a distanza di pochi versi così si affermi e si neghi? Che l'essere e il non-essere siano così fusi e confusi? Non solo è possibile ma è necessario, se la logica qui in atto non è quella detta discorsiva ma quella della identità, dove non vige più il principio di non-contraddizione», *Lettura di Niccolò*, cit., p. 2173.

¹⁹ Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* [1983], Bologna, il Mulino, 1984, p. 9.

²⁰ Di «ritorno orfico» per *Stella variabile* si parla ad esempio in Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2004, p. 117.

del mondo («Né più verrà / nelle placide ore del sonno / il raccolto battito dei pozzi / che misurava le notti», *Temporale a Salsomaggiore*, vv. 10-13); il soggetto patisce una condizione di stravolgimento («ci travolge la cenere dei giorni», *Strada di Zenna*, v. 19) e affronta «pallidi volti feroci» (v. 23); affiora il «gorgo degli anni / gridati dal fiume» (*Immagine*, vv. 18-19); *Strada di Creva* si chiude con l'invocazione «Salvaci allora dai notturni orrori / dei lumi nelle case silenziose» (II, vv. 29-30). In *Diario d'Algeria* incontriamo, in un'ambientazione «gremita e fumicosa», «un disperato murmure m'opprime» (*Diario bolognese*, vv. 5 e 2); e poi, nella sezione eponima, «un'immagine nostra / stravolta, non giunta / alla luce» (P 73, vv. 13-15) e «io resto solo / con un gorgo [ancora il "gorgo" di *Frontiera*] di voci faticose» (P 74, vv. 3-4); negli *Strumenti umani*, in *Via Scarlatti*, la via che, «oltre anche più s'abbuia, / è cenere e fumo», determina l'impossibilità del dire: «i volti i volti non so dire» (vv. 9-11); in *Paura* «l'aria» «artiglia l'anima sfonda la vita» (vv. 4-5); in *Viaggio d'andata e ritorno* ancora, come già in *Frontiera*, le «ceneri confuse» e uno «strido che sgretola l'aria / e insieme divide il mio cuore» (vv. 7 e 9-10); e poi i «sonni enormi» (con la loro polivalenza di significati) di *Ancora sulla strada di Zenna* (v. 34); gli «stracci di luce, smorti volti, sperse / lampàre» di «una storia che non ebbe un seguito» de *Gli squali* (vv. 3-4 e 2); il «brusio» che «dall'abbuiato portico» «romba alle spalle ora» di *Anni dopo* (v. 6); il «disordine cocente» del *Piatto piange* (v. 23). E in *Stella variabile* le «nuove ombre», «in cammino nell'agonia o nell'estasi», che inquietano e che «intravedendo non vedo» (vv. 23-24); il «velluto / delle false distanze» (ancora l'impossibilità di trovare misura e distinzione come in *Temporale a Salsomaggiore*) di *Interno* (vv. 17-18); la «maestà della notte» che «espatria» di *Notturmo* (vv. 8 e 5) e «l'orrore di quel vuoto» di *A Parma con A.B.* (III, v. 11). Una campionatura a parte meriterebbe *Un posto di vacanza* con le «luci» «lontane immotivate immobili» che «non provano nulla» e non chiamano nessuno (II, vv. 36 e 38-39), e «l'omissione il mancamento il vuoto» (IV, v. 12) e «l'irrisione / di paesi gridati come in sonno, irraggiungibili» (V, vv. 45-46).

Proviamo a dedurne qualcosa: vortice, gorgo, orrore, suoni opprimenti e minacciosi (murmure, strido, brusio rombante), elementi visivi che oscurano ogni prospettiva (fumo, cenere, ombre), immagini di sé che non giungono alla luce, confondersi dei tratti del reale, suo disordine e totale assenza di motivazioni, impossibilità di dare un seguito a quello che è stato, assenza di misura e di distinzione. Tutto ciò fa segno a qualcosa? Ci troviamo costretti a ritornare all'antropologia o, meglio, all'intersezione tra antropologia e letteratura. In una pagina del già citato saggio su Leskov, Benjamin tratta, sia pur ellitticamente, di un «incubo» primario che avrebbe alle origini gravato sul petto dell'umanità.²¹ La letteratura compirebbe un percorso inverso a quello di Kurtz in *Cuore di tenebra* di Conrad sottraendo all'orrore gli uomini con

²¹ Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 254.

una fuga dalle loro origini religiose o mitiche segnate dalla violenza della natura. Ma bisogna essere più precisi. Cos'è questo incubo o orrore di cui crediamo di aver trovato traccia nella poesia di Sereni? Ci viene in aiuto Marc Augé in *Straniero a me stesso*, quando, commentando la citata pagina di Benjamin, lo definisce come «l'informe, il periodo inimmaginabile e terrorizzante in cui niente può essere distinto».²² Un'indistinzione originaria, una confusione tanto del prima (la vita) quanto del dopo (la morte) che si sottrae alla rappresentazione e di cui qualcosa rimane nelle antropologie pagane e che spesso motiva i loro interventi rituali. Ora, che tali logiche pagane impregnino di sé anche la nostra vita e la creazione artistica e la scrittura letteraria è un dato, crediamo, ormai ampiamente dimostrato da una serie di studi: dallo stesso Augé in *Genio del paganesimo* a Clifford e a Geertz.

Il luogo della letteratura (e della poesia) in quest'ottica è però più complesso di quanto potrebbe un po' positivisticamente e consequenzialmente apparire: non tanto o non solo residuo – come si diceva in principio – di origini remote e delle loro strutture immaginative, ma *anche* lotta con esse e invenzione di un percorso: ad un tempo, una marcia indietro e uno scarto laterale nei loro confronti.²³ Di questo incubo dell'indistinto e dell'indifferenziato (che riguarda, non dimentichiamolo, anche il ciclico affiorare di tremendi eventi storici) Sereni è letterariamente ben consapevole;²⁴ e questo risulta sia dal repertorio prima allestito sia da altri luoghi poetici²⁵ e da riflessioni consegnate a prose e interviste. È il caso, ad esempio, di un breve testo del 1962, dove tratta dell'«evidenza» quale «risultato ultimo dell'invenzione» richiamando così, *e negativo*, proprio l'indifferenziato (*ID2 77*); o quando, a proposito di

²² Marc Augé, *Straniero a me stesso* [2011], Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 150-151.

²³ Cfr. *ivi*, p. 149.

²⁴ A questo proposito ci sembrano particolarmente preziose le considerazioni di Andrea Zanzotto in un saggio su *Gli strumenti umani* apparso su «Paragone», 204, 1967 (ora in *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, vol. II, pp. 37-49, da cui si cita). Commentando *Ancora sulla strada di Creva* Zanzotto osserva che «disordine e dissesto irreversibili potrebbero prevalere: solo che si lascino sbandare pensiero e affettività – anche di un infinitesimo – da quella “perduta forza” e “remota gioia”» (p. 38), e, più in generale sull'intero libro, nota che «*Gli strumenti umani* vanno letti anche come test dello smarrimento, del lungo silenzio; in pochi altri libri tanto si fa avvertire questo silenzio aletterario, nero, insistente come reticenza anche tra le parole» (p. 45).

²⁵ Si pensi, ne *Gli strumenti umani*, anche se abusando forse della lettera del sintagma, all'espressione «ai confini dell'informe» ne *Il piatto piange* (v. 19), o, più plausibilmente, alla prospezione, in *Pantomima terrestre*, del «bagliore» «con dentro, a catena, tutti i colori della vita», «insostenibile» (vv. 34-35).

Morlotti, parla della «metamorfosi spontanea della materia in eloquio» (*ID2* 137); o, nella Nota a *Frammenti di una sconfitta*, dichiara, introiettando il tema nell'alveo della propria esperienza personale, che «ci sono momenti della nostra esistenza che non danno pace fino a quando restano informi e anche in questo, almeno in parte, è per me il significato dello scrivere versi»²⁶; o segnala, in *Un omaggio a Rimbaud*, la possibilità del dilagare della «cosa mostruosa» e dello «scandalo nel cuore della quiete» (*ID2* 47).

Ma in Sereni c'è qualcosa di più della semplice attestazione dell'indistinto, degli «impercepiti nonnulla recanti in sé la catastrofe» (*Un posto di vacanza* VI, v. 24). Anzi c'è molto di più. In primo luogo s'assiste al dispiegarsi di una vera e propria dinamica semantica e testuale con cui si dà segno, nella singola poesia, del muoversi da un dominio all'altro: dall'amorfo al distinto. Pochi esempi: la prima quartina di *Periferia 1940* di *Diario d'Algeria* è dedicata, nella sua definizione della giovinezza, al passaggio dal «brusio» al «suono» per il tramite di un verbo («spiccarsi») che non potrebbe essere più eloquente: dall'indistinto alla nettezza: «dove straziato ed esule ogni suono / si spicca dal brusio» (vv. 3-4); ne *L'alibi e il beneficio* (negli *Strumenti umani*) dalle «cose occulte» (v. 5), prese in un movimento inquieto divagante confuso («muovono verso di me / divergono da me», vv. 6-7), si transita, in chiusura (vv. 18-20), alla «globalità del possibile» che «si nasconde» (e in tal modo mostra la sua parentela con le «cose occulte» dell'inizio) ma «per fiorire» prospettando così la futura attingibilità dell'evidenza; in *Ogni volta che quasi* (in *Stella variabile*) «da una parete d'argilla» (il malleabile, l'informe, il grigio), «sbocciata», «lungo la trafilatura / dei morti ci stravolge una mano» (vv. 9-11): una appunto: un riconoscimento inquietante ma definito. A questi episodi si dovrebbero aggiungere poi per intero i vv. 14-21 della VI parte di *Un posto di vacanza*, con le «altre ombre e colori» sprofondati in «altri sonni senza tempo» e poi colti, anche se delusivamente (prezzo da pagare per dire e circoscrivere), nell'aggallare del loro nome.

È in questo quadro che vanno forse collocati i tre motivi etnici da cui siamo partiti: sul crinale della percezione di un incubo ben peggiore della morte e di un indifferenziato in cui premono forze oscure,²⁷ ma rivolti, come pratiche rituali, a scongiurarne dominio e orrore. Allegorie-limite del *tra* o formazioni di compromesso, essi si situano tra le forze dell'irrapresentabile e i moduli della figurazione. Il che spiega, tra l'altro, il loro carattere misto, talvolta ambivalente e sempre aporetico. Ma non è tutto. È forse necessario, per non offrire una visione di Sereni parziale o monca o troppo funzionale alle nostre tesi, tentare un altro passo. Nella maniera più sintetica

²⁶ In Vittorio Sereni, *Frammenti di una sconfitta - Diario bolognese*, con un'acquaforte di Franco Gentilini, Verona-Milano, Riva-Scheiwiller, 1957.

²⁷ «Tutto ciò che gli strumenti umani non riescono a padroneggiare». Così in un'intervista televisiva del 1965, riportata nell'Apparato critico di Dante Isella: *P* 482-483.

possibile: c'è nella scrittura poetica sereniana un nodo tematico assimilabile, a voler usare una formulazione tecnologica, al procedimento elettrico del commutatore, per cui s'inverte il verso di una corrente in un circuito o, facendo invece ricorso ad un campo come quello fonetico più vicino al nostro oggetto, simile alla commutazione (o permutazione), per cui è sufficiente cambiare un fonema in una parola per ottenerne un'altra di diverso significato. Insomma, abbandonando metafore eteroclite, qui, attorno all'*enigma* (termine, va ricordato, ben sereniano: cfr. *P* 109, 193, 229) si dispongono accenti e forze diverse che innestano mutamenti di segno. A laterale completamento degli ultimi casi citati, si tratta, in due parole, dello scovare o percepire o intuire nell'indifferenziato (e nella sua maschera orrorifica) il regime delle infinite possibilità. Sono i «segni», «non tanto banali», di *Nella neve*: «Edere? stelle imperfette? cuori obliqui?» (v. 1); è l'opzione – affettiva e rappresentativa – «per questa – notturna, immaginosa – neve di marzo plurisensa» di *Addio Lugano bella* (v. 19) in figurazione bina con il «nonsense» di pochi versi prima (appunto *nonsense* opposto a *plurisensa*); sono gli «indizi di altre pulsazioni» e tutto «quanto qui attorno s'impenna sfavilla si sfa: / è tutto il possibile, è il mare» di *Un posto di vacanza* (II, v. 19; III, vv. 28-29).

Un movimento, questo, che non è pacifica suturazione di una ferita originaria né tanto meno cancellazione di una catastrofe, sempre ben avvertibile al di là delle forme, ma ancora rientro in scena, prima dell'affermarsi del «colore del vuoto», del principio della contraddizione. Un principio fecondo, ancora capace di convertire enigma in possibilità, brusio minaccioso di sottofondo in voce distinta, ridda o isolamento in legame con gli altri, incubo in sogno di riconoscimento e, perfino, male in bene. Il che è – crediamo – una delle funzioni capitali della poesia. Ora, un'affermazione del genere potrà apparire generica o frutto di una stramba teoria. Ma rovesciamo il discorso: se questo è vero, quale altro poeta del nostro tempo ha come Sereni rappresentato con tanta varietà di accenti e situazioni, e con così acuta percezione dei contrari, il repertorio di temi e motivi qui descritto? Lasciandoci in eredità la sensazione o pensiero che la nostra vita è solo una lacuna nella vigilanza del Nulla. Una lacuna da mettere bene a frutto, però. Magari con «abnegazione e innocenza».

Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni

Paolo Giovannetti

1. Il dubbio espresso dal titolo non è affatto un gesto retorico. La narratività di un poeta è sempre una questione delicata;¹ a maggior ragione nel caso di Sereni la cui produzione lirica² (per lo meno in certi suoi *loci* più spesso frequentati) i critici giudicano narrativa in modo forse troppo unanime. Anzi, credo convenga inquadrare la questione attraverso un paio di rilievi volutamente provocatori che almeno un po' costringano a cogliere il problema in una prospettiva diversa da quella a cui, inerzialmente, siamo abituati.

Nella lunghissima Nota che doveva affiancare *Gli strumenti umani* ed è rimasta inedita fino al 2013, Sereni aveva inserito un ampio ragionamento intorno alla natura 'modale' dei suoi recentissimi versi. In estrema sintesi: la tensione al narrare che da anni lo occupava, il desiderio, anzi necessità, di raccontare attraverso la poesia in realtà *non* avrebbero propiziato un risultato in senso stretto narrativo. L'affermazione è importante e persino curiosa, soprattutto se la contrastiamo con altre di non molto precedenti: come per esempio quella – conosciutissima – affidata a *Il silenzio creativo* (1962), dove il sereniano «bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture» preludeva addirittura a un'auspicata sintesi – ai piani alti del sistema letterario – di poesia e narrativa (*ID2* 72-75: 74). Ecco dunque come Sereni ridimensiona la narratività praticata da uno «scrittore a base autobiografica», quale lui è:

¹ Oltre al volume, metodologicamente forse invecchiato, di Ronald de Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche e esercizi di lettura*, Firenze, Cesati, 1997, ricordiamo: Peter Hühn, *Transgeneric Narratology. Application to Lyric Poetry*, in *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, a cura di John Pier, Berlin-New York, de Gruyter, 2004, pp. 139-158.

² Poesia in versi e, raramente, in prosa – come si sa. Il riferimento è dunque alle quattro raccolte istituzionalmente *liriche* firmate dal poeta, entro le quali figurano anche testi in prosa, esempi autorevoli della via sereniana alla *Prosa dichtung*. Tale è l'oggetto del mio studio. Sulla narratività o finzionalità dei testi raccolti in *TPR* si dirà qualcosa solo di scorcio.

L'esistenza lascia certi segni – quelle lesioni o ustioni o ferite, quegli attriti e magari anche conflitti d'idee che appartengono al tempo, che passano nell'esistenza d'un uomo. Che cosa fa lo scrittore a base autobiografica una volta che abbia deciso di operare uno scarto rispetto ad essi e al quale non basti il documentarli o il descriverli o – sia pure – il 'cantarli'? Si affida a una forza inventiva che non può venirgli se non da una combinazione o connessione di fatti e di dati, dell'intuizione³ di certi nessi... egli *demanda, conferisce mandato* a determinate *situazioni e scorci* di sviluppare la fecondità supposta dei moventi. Impropiamente pensavo dunque a una mia inclinazione essenzialmente narrativa, nonostante un certo apporto che tale può essere considerato, una certa piega frequentemente narrativa. Mi esprime meglio una frase colta a caso in un recente 'pezzo' di Betocchi, fondato probabilmente su presupposti affatto diversi: «E così, penso ora alla poesia quasi come a un TEATRO DI PAROLE, dove le parole sono come persone, e le penso con i miei difetti, vizi, infinite mutabilità». Strano, non avevo mai pensato al teatro (ed ero quasi tentato di rubare l'espressione a Betocchi per dare questo titolo al libro: teatro di parole. Continuerebbe a non piacere a Niccolò con la giustificazione che sto fornendo?) Il mio sforzo sempre più evidente è appunto quello del mandato ad altri (situazioni e figure evocate, evocazioni di situazioni e figure), a interposte persone, lo sviluppo dell'emozione di partenza.⁴

Non ci sarebbe forse bisogno di sottolineare come la nozione, già caproniana, di «interposta persona», messa criticamente in auge una quindicina d'anni fa da Enrico Testa,⁵ aiuti qui a Sereni a tematizzare il tipo di 'alienazione' espressiva (il fortiniano *mandato*) da lui posto in essere. Narrare attraverso contenuti che non appartengono direttamente al soggetto lirico, ma che lo hanno segnato e continuano a condizionarlo, significa *rapresentare* un accadimento *in actu*; secondo un'intenzionalità ben diversa da quella che mira a *riferire* e *ordinare* eventi ed esistenti in sequenze testuali dotate di una loro diegetica coerenza. (Ma su questa distinzione dovrò peraltro tornare più avanti.)

Il secondo rilievo è di natura complessiva, quasi epocale. Mai come oggi, anno 2013, in Italia ma non solo è tanto facile trasformare la categoria di narrazione – cioè narratività, racconto, *storytelling* e via sinonimizzando – in un ombrello nozionale che copre tutto ma non spiega niente. Non è il caso di perder troppo tempo a illustrare una situazione che è sotto gli occhi di ognuno, e che potremmo considerare innocua, talvolta buffa (usare *narrazione* per ragionare di politica oggi fa molto chic, tra l'altro), se non fosse che tanti effetti di senso e potere tramano dietro le quinte – all'insegna di un pensiero aziendalistico 'positivo', alieno da contraddizioni e proprio

³ Sic: ma forse andrà letto «dall'intuizione».

⁴ Vittorio Sereni, cit. nella Nota introduttiva di Giulia Raboni a *PP* 30-31.

⁵ Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

opposizioni. Vero è che gli studiosi di letteratura dovrebbero lavorare di distinguo e rasoio onde esser meglio in grado di arginare certe banalizzazioni, certe notti in cui tutte le vacche sono nere. Ma le cose non vanno così, soprattutto in casa nostra. E nei due peraltro pregevolissimi volumi che Guido Mazzoni ha dedicato rispettivamente alla teoria della poesia moderna e alla teoria del romanzo, la *poesia* è reputata essere un genere mimetico.⁶ Mi chiedo: che conseguenze determina una caratterizzazione del genere? che equivoci direttamente o indirettamente causa?

2. D'altronde, sostenere che quella di Sereni è una poesia segnata dalla narratività, e che un tipo particolare di racconto un po' è una caratteristica primaria della sua arte un po' è una conquista sempre più consapevole soprattutto negli anni Sessanta, è certo corretto: ma ha ricadute ermeneutiche di scarso peso se il rilievo non è inserito entro una cornice anche teorica che gli dia senso. E dico «anche» perché sono convinto che una teoria senza storia serva a poco: una formulazione di principio è valida se aiuta a capire i testi, a leggerli meglio.

Urge un esempio. Chi apre il canzoniere di Sereni comincia a leggere la sua opera poetica a partire da un componimento, intitolato *Inverno* e risalente al dicembre 1934:

.....
ma se ti volgi e guardi
nubi nel grigio
esprimono le fonti dietro te,
le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano.
Opaca un'onda mormorò 5
chiamandoti: ma ferma – ora
nel ghiaccio s'inreस्पò
poi che ti volgi
e guardi
la svelata bellezza dell'inverno. 10

Armoniosi aspetti sorgono
in fissità, nel gelo: ed hai
un gesto vago
come di fronte a chi ti sorrisse
di sotto un lago di calma, 15
mentre ulula il tuo battello lontano
laggiù, dove s'addensano le nebbie.

⁶ Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 174-177, 203-205; Id., *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 374-383.

Riconosciamo nel testo due caratteristiche narratologicamente decisive (la seconda è addirittura una specie di hapax nella produzione in versi dell'autore). In primo luogo, vi agiscono modelli temporali opposti: un *presente* di natura spesso imperfettiva (una specie di imperfetto descrittivo) a cui si affiancano un paio di aoristi, per usare un'etichetta di Benveniste, predicati dunque di natura singolativa (*mormorò*, *s'increspò*); e proprio al v. 6 nella parte a dominante 'storica' – seconda caratteristica – compare un deittico temporale, *ora*, in contraddizione con la referenzialità 'naturale' di quei predicati. Difficile negare che si tratti del tipico «ora nel passato», «now in the past», che secondo certi teorici del racconto (Käte Hamburger, ma soprattutto Ann Banfield)⁷ è uno dei segnali della narratività in senso forte.⁸ Non solo. A ben vedere, se utilizzassimo una prospettiva più attualizzante (e aderissimo alla specola degli anni Sessanta, per l'esattezza), potremmo addirittura affermare che in questo breve testo Sereni si avvicina a una *you-narrative*, una narrativa alla seconda persona, come se stesse facendo qualcosa che sarebbe divenuto quasi familiare dopo la pubblicazione – un ventennio abbondante oltre, nel 1957 – della *Modification* di Michel Butor (autore peraltro con cui il Sereni funzionario Mondadori avrà non facili rapporti).⁹ Il protagonista di *Inverno* non sarebbe un *lui* e nemmeno un *io*, bensì un *tu*, che riflettorizza, personalizza, figuralizza anche gli eventi esterni (quelli in 'terza persona').

E tuttavia – come qualche mio lettore avrà già pensato – quest'ultima interpretazione è del tutto (o quasi del tutto) *sbagliata*. Sereni lavora su un'autentica *istituzione*¹⁰ proverbialmente, intrinsecamente *lirica* (e dico «lirica» anche per dire *non-narrativa*): usa la seconda persona come un *avatar* dell'*io*. Il *tu* è al servizio di quel radicale di presentazione lirico attraverso il quale il soggetto – dice Frye – finge di non avere di fronte a sé un pubblico. La quintessenza, quasi l'estenuazione di un'enunciazione poetica può assumere per un attimo le fattezze

⁷ Cfr. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957; Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne, Routledge & Kegan Paul, 1982.

⁸ Nella mia valutazione sono confortato da quanto scrive Georgia Fioroni nel suo commento a questo passo: «*ora*: da riferirsi a *s'increspò*» (Vittorio Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2013, pp. 12-13).

⁹ Cfr. Antonio Loreto, «*Se io fossi editore*». *Vittorio Sereni direttore letterario Mondadori*, in «*Se io fossi editore*». *Vittorio Sereni direttore letterario Mondadori*, a cura di Edoardo Espósito e Antonio Loreto, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013, pp. 15-21.

¹⁰ Penso alla nota affermazione di Montale («nelle mie cose il *tu* è istituzionale») contenuta in una lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966, che si legge in Lorenzo Greco, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche, 1990, p. 59.

di una narrazione sperimentale.¹¹

Il problema della narratività, o della *finzionalità* – ci tornerò fra pochissimo – nel primo Sereni, credo insomma che sia adeguatamente illustrato dall'esempio proposto. A fronte di contenuti e di una deissi che tendono al narrativo, che tematizzano la temporalità e anche la spazialità come dati primari del testo, non ha vigore una *mediazione narrativa* altrettanto inequivocabile, che anzi la condizione enunciativa di *Frontiera* e *Diario d'Algeria* (esclusa la sua ultima sezione, beninteso) resta di impianto lirico. In questo senso, appunto, preferisco separare – come molti narratologi fanno – narratività da finzionalità:¹² un attributo generico, una pura *sequenza* di azioni, avvenimenti o stati, da una messa in forma orientata, strutturata. Il discrimine si colloca dalle parti di una categoria non molto praticata in Italia, purtroppo, e da me peraltro già utilizzata: quella che Franz Karl Stanzel ha chiamato *Mittelbarkeit*,¹³ e che nel mondo di lingua inglese è stata tradotta con *mediacy*, a volte con *mediation*. Si dà finzionalità quando informazioni latamente narrative sono filtrate da – diciamo – un dispositivo enunciativo riconoscibile, che modifica, prospettivizza, temporalizza ecc. i dati primari della rappresentazione. In assenza di un simile procedimento di *mediazione* dei contenuti, si trascorre alla dimensione del *Drama*, della teatralità, che restituisce in maniera *immediata* – scenica – eventi, azioni, luoghi e personaggi; ma si può anche scivolare verso una sequenzialità «sinottica» (tipica dei riassunti, degli abbozzi, dei taccuini, e persino – nel cinema – dei soggetti e delle sceneggiature)

¹¹ Varrebbe tra l'altro la pena analizzare in questa stessa duplice prospettiva i tanti predicati verbali al *futuro* presenti in *Frontiera*. Da un lato, vi si può riconoscere uno stilema, convenzionalmente ermetico, codificato dalla lingua della poesia coeva (in particolare da Quasimodo, come ha argomentato efficacemente Guido Mazzoni, *La poesia di Sereni*, in Id., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 123-180: 124, nota 4); dall'altro lato il fenomeno potrebbe suggerire la presenza di una vera e propria narrazione *anteriore*, un racconto al futuro dai toni vagamente profetizzanti. «Te n'andrai nell'assolato pomeriggio / per le strade che seguono le colline», recita l'incipit del secondo movimento di *Versi a Proserpina*.

¹² Entro una bibliografia, e dibattito, ormai immensi, mi limito a ricordare il provocatorio ma utile Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio University Press, 2007; e il più descrittivo e agevole Jean-Marie Schaeffer, *Fictional vs. Factual Narration*, in *Handbook of Narratology*, a cura di Peter Hühn et al., Berlin-New York, de Gruyter, 2009, pp. 98-114.

¹³ Franz Karl Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979 e 1982; ed. aumentata, questa, su cui è condotta la trad. inglese: *A Theory of Narrative*, trad. di Charlotte Goedsche, prefazione di Paul Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

priva di ogni profondità, di ogni ‘avventurosità’.¹⁴

In che cosa soprattutto consiste – nella poesia di Sereni – questa carenza di *mediacy*? Tutti i lettori della sua opera poetica a ben vedere lo sanno: è l’uso frequentissimo – e peraltro prevedibilissimo – del presente. Sul piano aspettuale, non c’è niente di più ambiguo di un indicativo presente. Sia sufficiente ricordare qualche incipit: «A quest’ora / inaffiano i giardini in tutta Europa» (P 8), «Il verde è sommerso in neroazzurri» (P 9); «Ecco le voci cadono e gli amici / sono così distanti» (P 53); «La giovinezza è tutta nella luce / d’una città al tramonto» (P 59); ma persino: «E ancora in sogno d’una tenda s’agita / il lembo» (P 80).

Certo (come quasi sempre in Sereni), ogni poesia è un caso a sé, pone problemi non riducibili a una ‘media’; e insomma tante dovrebbero essere le distinzioni. Ma non solo. Sempre a proposito di spunti che qui non ho agio di sviluppare: c’è una gran differenza fra il cronotopo da un lato di *Frontiera* e dall’altro del *Diario d’Algeria*. In *Frontiera* prevale una dialettica presente/futuro¹⁵ favorita da una spazialità invariante (soprattutto Luino o Milano, volta per volta). Nel *Diario* – di fatto all’opposto – rileviamo una frequente compresenza, a volte uno scontro, di spazi diversi (tipicamente, i luoghi della guerra e della prigionia – di contro a Milano) quasi omologati da una temporalità appunto ‘confusiva’, in grado di innescare effetti che – usando un lemma di Genette – definirei *sillettici*. Notevole in questo senso è l’attacco della *Ragazza d’Atene*, il cui «Ora» incipitario si riferisce a un presente *altrui* da cui il soggetto si è allontanato: il presente della protagonista. Sereni è maestro nel raccontare più di una storia per volta, nell’alludere al referente altro che si nasconde *sotto* il racconto di superficie.

E anzi dico subito – ci ritornerò – che ritengo dato pressoché invariante della finzionalità sereniana la sua capacità di lavorare su piani spaziali e temporali differenti e coesistenti, e di reclamare un lettore capace di pensare la poesia come luogo in cui lo scontro di questi livelli assuma una forma, per così dire, precariamente esemplare. Un lettore che, in definitiva, vi veda qualcosa come la denuncia di un trauma, ma anche – seppure in modo discontinuo – un’apertura al futuro. Come suggerì autorevolmente Raboni: per Sereni, davvero, la guerra non è mai finita.

Ma che cosa accade, per lo più, in una narrazione al presente? In primo luogo, e soprattutto, la fusione-confusione fra io narrante e io narrato: la tendenziale sparizione del primo ‘dentro’ il secondo, secondo una modalità inevitabilmente – e quasi per definizione – diaristica.

E che soprattutto nel *Diario d’Algeria* si lavori con una certa consapevolezza

¹⁴ Stanzel, nel cap. 2 del suo *Theorie des Erzählens*, cit., pp. 39-67 (nell’ed. inglese cit., pp. 22-45), mostra con chiarezza come possano esistere forme di narritività ‘non mediata’ appunto riferibili alle pratiche sinottiche appena menzionate (riassunti ecc.).

¹⁵ Cfr., *supra*, la nota 12.

allo schiacciamento prospettico dell'io enunciante sul sé che agisce, potrebbe essere suffragato anche dal fatto che Sereni ha conosciuto un libro molto importante per la storia della narratologia qual è *Temps et roman* di Jean Pouillon¹⁶ – uscito nel 1946 (lo nomina in uno scritto del 1951 di recente edito).¹⁷ Il pensiero di questo filosofo condiziona parecchio – com'è noto – le osservazioni intorno al punto di vista, anzi alla focalizzazione, espresse da Gérard Genette in *Figure III*. Fra le molte idee di Pouillon che potrebbero essersi trasferite in Sereni,¹⁸ una è la valorizzazione pienamente 'narrativa', cioè appunto *finzionale*, delle scritture autobiografiche: in *Temps et roman* è difesa la concezione – che tutti noi riconosciamo tipicamente sereniana – secondo la quale il ricordo è una *costruzione* complessa che ogni volta 'si reinventa' («il n'y a pas de souvenir, on se souvient»:¹⁹ non c'è il ricordo ma l'azione di ricordare). E questa artificiosità della memoria²⁰ implica la possibilità, per colui che *si racconta*, di coincidere totalmente con il sé passato dislocando la percezione dei fatti su un'entità separata dal soggetto, anche se 'esistenzialmente' con lui coincidente. E sto descrivendo – ripeto – la situazione tipica del *Diario d'Algeria*, in questo caso comprendendovi l'ultima sezione, *Il male d'Africa*,²¹ dove il fenomeno ha una rilevanza affatto particolare anche nella dimensione del *sogno*.

3. Il punto, il nodo critico è soprattutto quest'ultimo, anche in prospettiva ulteriore: nella prospettiva dunque degli *Strumenti umani*. Nel corso degli anni Cinquanta,

¹⁶ Cfr. Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

¹⁷ Cfr. Vittorio Sereni, *Autobiografia e personaggio*, a cura di Sara Pesatori, «Letteratura e letterature», 6, 2012, pp. 115-119. È il testo di una trasmissione di Radio Monteceneri risalente al 1951.

¹⁸ La più importante delle quali è la visione *psicologista* delle questioni narrative. Psicologia e durata per Pouillon sono i caratteri primari del romanzo: «Il faut donc au roman deux caractères: d'une part une épaisseur psychologique, d'autre part, la description d'une durée qui ne soit pas un simple déroulement, c'est à dire une simple suite de faits» (Pouillon, *Temps et roman*, cit., p. 22).

¹⁹ Ivi, p. 53.

²⁰ Credo, tra l'altro, che in questa chiave si possano meglio capire le obiezioni che Sereni muove a *Il campo 29*, il romanzo sulla prigionia di guerra scritto da Sergio Antonielli. In questo scritto del 1949, tanto caro a Sereni da essere inserito nel ristretto novero delle sue *Lecture preliminari*, è dichiarato che Antonielli «ha cercato un angolo distante e tranquillo dal quale riguardare a quella trascorsa realtà». Nel ragionamento è implicita l'idea – derivata da Pouillon – che una diversa dislocazione del focus percettivo, una dislocazione cioè più interna (una «vision avec»), sarebbe stata preferibile. (Il saggio di Sereni si legge ora in *PP* 818-823: 822.)

²¹ Fa eccezione, beninteso, la poesia eponima, di natura 'dialogica'.

l'ambiguo presente a fondamento lirico evolve. Certo, innanzi e sopra tutto, diventa un presente *onirico*, il presente dei sogni raccontati (vedi appunto l'ultima prosa dei *Frammenti di una sconfitta*, e gli *Appunti da un sogno*). Ma non si può nemmeno trascurare un ulteriore rilievo, peraltro banale. È lo stesso Sereni – in questo caso nel dominio della prosa narrativa e non della poesia – a percepire la natura *anche cinematografica* dei suoi racconti-sogni al presente. Mi riferisco alle *Arie del 53-55*, alcuni spunti delle quali risalgono addirittura al 1950 e che ora si leggono negli *Immediati dintorni*: come sappiamo da una lettera a Niccolò Gallo del 5 giugno 1962, quella prosa Sereni voleva trasformare in film.²²

La cinematografia letteraria sereniana è forse non lontana da quella dell'*école du regard*, si manifesta cioè come la falsariga di una *sceneggiatura*, pasolinianamente il racconto di un racconto, una narrazione potenziale – anche se in prima persona. Basti leggere *Di passaggio* degli *Strumenti umani* per cogliere fino a che punto l'io implicato nella paratassi del testo (con una chiara tendenza al verso-fotogramma) faticosi a mettere ordine nelle immagini, a *mediarle* (appunto) adeguatamente:

Un solo giorno, nemmeno. Poche ore.
Una luce mai vista.
Fiori che in agosto nemmeno te li sogni.
Sangue a chiazze sui prati,
non ancora oleandri dalla parte del mare.
Caldo, ma poca voglia di bagnarsi.
Ventilata domenica tirrena.
Sono già morto e qui torno?
O sono il solo vivo nella vivida e ferma
nullità di un ricordo?

D'altronde – tornando alla prosa –, non è questo l'unico presente narrativo non poetico su cui Sereni lavora agli inizi degli anni Sessanta: l'altro è quello declinato dal narratore *drammatizzato* (in *real time*, per così dire) dell'*Opzione*: un narratore-personaggio che vorrebbe conquistare la piena coincidenza, di natura rigorosamente 'monologica', fra tempo della storia e tempo del racconto, ma che poi è soffocato dall'impossibilità di muoversi con scioltezza in una diacronia del tutto omogenea. Com'è forse noto, *L'opzione* contiene la propria stessa crisi, che è anche una crisi narrativa.²³ La «collosità dell'attimo e le mufte del presente» su cui il narratore-

²² Cfr. le note a *TPR* 396-397.

²³ Dico «anche» perché – com'è stato mostrato da Luca Lenzi – la *crisi* suggerita da questo straordinario testo narrativo è, innanzi tutto, ideologico-sociale. Cfr. Luca Lenzi, *Le distanze della prosa. Il sabato tedesco di Vittorio Sereni*, in Id., *Interazioni tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Trento, Temi, 1998, pp. 111-135.

autore ironizza con riferimento al paradosso agostiniano si rivelano tali soprattutto in relazione al «passato prossimo» (più che al «passato remoto»; *TPR* 188-189): c'è un'inerzia che preme, si intrufola nella voce che vorrebbe restituire il presente, intorbidandola. Il monologo autobiografico (anche se di tipo particolare, visto che nel lungo racconto un'interlocutrice *muta* c'è) rischia di diventare un *monologo della memoria*, un «memory monologue», direbbe la narratologa Dorrit Cohn.²⁴ La voce è costretta a subire il peso del passato immediato, e infine a soccombere. Sereni mostra cioè la difficoltà, anche tecnica, di una narrazione al presente in cui un soggetto narrante – in modo quasi teatrale o alla maniera di un monologo drammatico ‘portiano’ – si limiti a registrare gli eventi restando passivamente legato al qui-e-ora della *durée* diegetica. Il suo sentirsi costretto a tornare indietro per recuperare l'appena trascorso è la traccia palese di un'operazione artificiosa, che l'autore non si sente di continuare a sostenere.

Il problema non è secondario e si manifesterà, subito, negli *Strumenti umani*. Prima però di riprendere il percorso criticamente più prevedibile, e certo corretto (diciamo, seguendo Enrico Testa: l'io monologante, già lirico, che scopre nel destinatario interno un'alterità preziosa, attiva, in grado di consentire alla sua crisi di farsi – lo afferma lo stesso Sereni – «produttrice di futuro»)²⁵ – prima di far qualcosa del genere, dunque, va rilevato che verso l'inizio degli *Strumenti* leggiamo una poesia narrativamente perfetta e cronologicamente alta (risale al 1950), su cui è il caso di riflettere: *Nella neve*.

Edere? stelle imperfette? cuori obliqui?
Dove portavano, quali messaggi
accennavano, lievi?
Non tanto banali quei segni.
E fosse pure uno zampettio di galline – 5
se chiaro cantava l'invito
di una bava celeste nel giorno fioco.
Ma già pioveva sulla neve,
duro si rifaceva il caro enigma.
Per una traccia certa e confortevole 10
sbandayo, tradivo ancora una volta.

²⁴ Cfr. Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 183-185.

²⁵ Di «potenziali produttori di vicende e di futuro, ipotesi aperte su situazioni di arrivo, da sviluppare» Sereni parla in *Dovuto a Montale*, riferendosi alla possibilità di proiettare il proprio io di lettore *dentro*, diciamo, il mondo della storia finzionale da lui frequentato – quello della poesia di Montale, nella fattispecie (*TPR* 144-149: 145).

L'ambiguità temporale del primo verso è normalizzata dagli *imperfetti della percezione*, tipici ad esempio di Verga:²⁶ viene restituita l'attività di un *experiencing self*, di un io che registra (più esattamente: vive) i fatti, e che ora, senza più ambiguità, è *separato* dal soggetto dell'enunciazione. Oltre che un'attività mentale, cioè un *monologo narrato* (vv. 1-3), nel complesso della poesia è restituita un'implicazione sensoriale: l'io passato coglie la presenza di *segni* che lo invischiano e su cui si interroga *mentre li esperisce*. Quasi esattamente come accadrà non molte pagine dopo nell'*Equivoco* (in cui ci imbattiamo in un pensiero indiretto libero forse ancora più evidente di quello appena osservato),²⁷ Sereni è in grado di *figuralizzare*, alienare la prima persona facendola vivere *fuori di sé*.

Lascio da parte la possibilità, in effetti praticabile, di leggere qualche poesia 'al presente' in questa stessa chiave – il primo testo disponibile è *Comunicazione interrotta* –, addirittura trasformando per esperimento certi presenti in imperfetti. E preferisco arrivare subito al dunque. A me cioè sembra che l'*Erzählung* sereniana più autentica, oserei dire più radicale, consista nella capacità *dissociare l'io da se stesso*, con particolare esemplarità negli enunciati che referenzialmente sembrano alludere a una sola entità, cioè al soggetto lirico.

Due altre – oltre a quella appena vista – sono le maniere per ottenere questo risultato, una più ovvia l'altra meno. La prima è presentare l'*io* o anche il *tu* come 'citati', incassati dalle parentetiche in un discorso di primo grado: «La città – mi dico – dove l'ombra / quasi più deliziosa è della luce» ecc. (*Appuntamento a ora insolita*, vv. 1-2); «Di colpo – osservi – è venuta, / è venuta di colpo la primavera» (*Finestra*, vv. 1-2).

La seconda consiste nella possibilità di cogliere entro i discorsi in prima persona al presente, che costituiscono lo *sfondo narrativo* fondamentale, veri e propri *enunciati mentali*, registrazioni autonome dei pensieri dell'io. Un discreto esempio si ha nel *Tempo provvisorio*. Quando – leggendo questa poesia – arriviamo ai vv. 6-7

Qui il tarlo nei legni,
una sete che oscena si rinnova
e dove fu amore la lebbra
delle mura smozzicate delle case dissestate:
un diretto orizzonte di città.
Perché non vengono i saldatori

5

²⁶ Si noti che la prima stesura del componimento era al presente, e il finale suonava: «Scelgo la strada certa e confortevole, / tradisco ancora una volta» (P 499).

²⁷ Si vedano i primi cinque versi: «Di là da un garrulo schermo di bambini / pareva a un tempo piangere e sorridermi. / *Ma che mai voleva col suo sguardo / la bionda e luttuosa passeggera?* / C'era tra noi il mio sguardo di rimando»; le parti da me corsivizzate contengono un discorso indiretto libero che restituisce il pensiero del personaggio raccontato (un *narrated monologue*, cioè, riferito a un io appunto dissonante rispetto all'io che enuncia).

perché ritardano gli aggiustatori?

Ma non è disservizio cittadino,
E' morto tempo da spalare al più presto.
E tu, quanti anni per capirlo:
troppi per esserne certo.

10

vi cogliamo il pensiero di un io che si colloca in una regione diversa da quella in cui è situato il *qui* fisico – per così dire – dell'avvio. Si è parlato di *mentalizzazione* (l'hanno fatto assai bene Mazzoni e Cordibella)²⁸ degli enunciati sereniani. È lo stesso meccanismo per cui cogliamo qualcosa di diverso da altri avvii al presente nell'attacco di *Ancora sulla strada per Zenna*: «Perché quelle piante turbate m'in-teneriscono?». Analogamente, il v. 3 di *Una visita in fabbrica* si stacca da quanto lo precede e – forse meno nettamente – da quanto lo segue.

Lietamente nell'aria di settembre più sibilo che grido
lontanissima una sirena di fabbrica.
Non dunque tutte spente erano le sirene?
Volevano i padroni un tempo tutto muto
sui quartieri di pena
(I, vv. 1-5)

Il dialogismo, da tutti riconosciuto, è dunque il passo ulteriore. Ma confesso che ai miei occhi si tratta una specie di semplificazione. E per una ragione assai chiara, appunto intuita dallo stesso Sereni, come ho mostrato all'inizio del mio discorso. Quando il dialogo sale, scende la *mediacy*, diminuisce la complessità del discorso narrativo, e a un racconto di fatti *orientati* si sostituisce un *teatro* – non mediato – di parole.

Fortunatamente, le cose non sono andate sempre e solo in questo modo. E l'autodiagnosi sereniana è leggermente forzata, per una ragione forse evidente: essere cioè il dialogato soprattutto degli *Strumenti umani* disposto su piani spazio-temporali tutt'altro che trasparenti e omogenei (a differenza – per intenderci – da quanto accade nel Luzi coevo, poeta assai più drammatico e scenico). Mi manca lo spazio per un'esemplificazione convincente. Basti ricordare, per fare un solo microscopico esempio, in che paradosso temporale ci immette la parentetica «dirò più tardi» (v. 33) della *Pietà ingiusta*: il futuro evocato dal narratore al presente non è altro che il modo per fare un salto *indietro* nel tempo e provare una «pietà ingiusta» verso il sé della guerra.

²⁸ Cfr. Mazzoni, *La poesia di Sereni*, cit., p. 163; Giovanna Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004, p. 55.

4. Più in generale, gli aspetti, come dire?, diffratti del narrare sereniano le tante parallessi (e parallissi) e magari metalessi²⁹ e parecchio altro che via via possiamo scovare sono state interpretate a mio avviso genialmente da Gabriele Frasca, quando ha dichiarato che Sereni non racconta, bensì *narra*.³⁰ In sintesi: se «raccontare è un processo per propria definizione già accaduto, e accaduto una volta per tutte», il narrare – «non di fatti ma di faccende, vale a dire di eventi raggranellati a raggiera intorno a una presenza autoriale» – «è un procedimento in atto», che appunto non si limita a riorganizzare (a ‘contare’, a mettere in ordine) qualcosa di antecedente. Malgrado i margini di oscurità, è una definizione parecchio utile. Anche perché qui Frasca riprende un’opinione, direi una poetica, di Antonio Pizzuto, che era stata resa pubblica proprio nella rivista di cui Sereni era redattore, «Questo e altro», nel n. 5 del novembre 1963, con il titolo *Paragrafi sul raccontare*.³¹ Tra l’altro, l’opposizione in oggetto dovrebbe forse indurci a interpretare in chiave leggermente diversa alcune affermazioni ricorrenti in Sereni: per esempio, quelle riguardanti la necessità di far lievitare l’«istante» di vita vissuta e rimemorata, mettendolo al centro di «successive fecondazioni e in vista, più o meno immediata, spesso tutt’altro che immediata, di elaborazioni, accrescimenti per altri apporti, accumuli, dilatazioni». ³² Quanto a raggiera cresce intorno a un fatto quasi puntiforme corrisponderebbe cioè a un procedimento agglomerante, associativo, sillettico: e la sua natura sarebbe in ultima analisi *intrinsecamente* narrativa, piuttosto che lirica.

Che Sereni stesse seguendo una strada in cui una norma unica è esclusa, è poi confermato da *Stella variabile*. Intanto, è evidente che le poesie dialogiche sono meno frequenti che negli *Strumenti umani*. Ed è altresì indubbio che una certa debolezza di *mediacy* propizia componimenti iperstratificati come *In una casa vuota* in cui l’io si oggettiva con una certa, peraltro affascinante ambiguità. (Basti dire che il desiderativo dell’incipit «Si ravvivassero mai» è un enunciato che forse dobbiamo leggere: «*Sto pensando: “Si ravvivassero mai”»). Del resto, se si prende in considerazione *Addio Lugano bella*, ci si imbatte in un vero e proprio virtuosismo vocale: il soggetto mentalizzato o teatralizzato dell’inizio («Dovrò cambiare geografie e topo-

²⁹ Che una visione intrinsecamente metalettica della poesia sia ben attiva in Sereni, è argomentabile anche solo attraverso un suo titolo, *Poesie come persone*, dove appunto la sovrapposizione di piani distinti caratteristica di ogni metalessi riguarda il rapporto fra testo e realtà, fra l’opera e la sua possibilità di ‘uscire’ nella vita.

³⁰ Cfr. Gabriele Frasca, *Il luogo della voce*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti. Luino, 25-26 maggio 1991*, a cura di Dante Isella, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1992, pp. 20-31: 30.

³¹ Lo si legge alle pp. 31-32. Ora, con il titolo *Vedutine circa la narrativa*, è presente nel I vol. delle *Opere* di Antonio Pizzuto, *Paginette*, Milano, il Saggiatore, 1972, pp. 187-189.

³² Vittorio Sereni, *I Feuilletts d’Hypnos*, in *PP* 883-897: 896.

grafie» non è certo prodotto da un io lirico) dice di una *lei* che diventa ben presto un *tu* («Ma io, mia signora», v. 12), e finisce per raccontarsi attraverso un plurale *loro* promanante da un'opera pittorica messa in abisso («Ne vanno alteri i gentiluomini nottambuli / scesi con me per strada – da un quadro / visto una volta», vv. 28-30).

Un esito esemplare si ha in un testo viceversa ben mediato (eventi singolativi e iterativo-descrittivi in terza persona) come *Le donne*:

Ignare
volle il sogno riunirgliene due o tre
già di sua pertinenza
in una stessa sera
(consumata la cosa – ricordava – 5
s'immaginava di disfarsene
sgomitando, scaldiandole via).

Nella stanza
lievitava in caligine il silenzio –
e il ghiotto frutteto non sarà più
che anatomia privilegiata dalla frusta di un boia 10
di corsa sotto la pioggia
dentro un lager.

È il racconto di una persona che ricorda un sogno (v. 5: «ricordava»). La diegesi onirica è attraversato da un'ellissi, e sono restituite anche le fantasie («s'immaginava», v. 6) della persona sognante (un onirismo di secondo grado, per così dire). Ma, soprattutto, quel sogno è proiettato verso un futuro («non sarà più / che», vv. 9-10) attraverso una prolessi esterna, dalla portata del tutto indecidibile – che in realtà è uno sprofondamento nel passato...

Per altri versi, poesie non narrative o debolmente narrative (monologanti in modo non complesso, dico, come in *Quei tuoi pensieri di calamità* e *Il poggio*) sono qui più frequenti rispetto agli *Strumenti umani*. Colpisce poi l'esibizione di un registro ironico e autoironico – precedentemente meno pervasivo – culminante in *Un posto di vacanza*. Fra le tante manifestazioni di una pronuncia ancipite, se non antifrastica (la figura dello scriba, la *sermocinatio* di Vittorini, ecc.; io mi sono tra l'altro fissato sull'idea che il *el pueblo del alma mia*, la canzone citata nella prima parte, al v. 42, sia un disco di Nilla Pizzi),³³ va annoverato un fenomeno a mio avviso palmare: che

³³ La canzone è *Me voy pa'l pueblo*, del cubano Marcelino Guerra, che comincia con queste parole (riprese anche in forma di ritornello): «Me voy pa'l pueblo / Hoy es mi día / Voy a alegrar toda el alma mía» (corsivi miei). Il 78 giri di Nilla Pizzi esce nel 1951. Per le possibili circostanze relative all'ascolto di questo «disco», si veda una lettera a Franco Fortini del 27 maggio 1952. Qui, Sereni ricorda una serata in cui – dice – «avevo alzato un po'

forse non è mai stato rilevato dalla critica.

Provo a spiegarmi. Il lettore di *Un posto di vacanza* percepisce l'esistenza di un *ora* della storia, di un piano temporale primario tipicamente tardo-estivo: cioè si stabilizza su un riferimento, costituito dal 20 agosto (v. 39 della quarta parte), nel e dal quale, nei dintorni di Bocca di Magra, l'io della poesia *parla*. E tale livello peraltro tende a collimare con il tempo del racconto, dato che dopo la prima parte si narrano per lo più eventi simultanei. Tutti i presenti del poemetto, le narrazioni in modalità *scenica*, finiscono per essere allineati a quel momento. Vero è che sin dal v. 4 dell'intero testo il narratore lirico ci aveva detto che l'ancoraggio del *récit* è «sul rovescio dell'estate»; ma in mancanza di altre indicazioni nulla impediva di credere – leggendo – che la referenza di una simile espressione fosse, appunto, la fine di agosto.

Di modo che il «sole di dicembre» che si rivela essere il denotato legittimo di quella metafora, al v. 26 dell'ultima parte, ci spiazza – e non poco. Siamo costretti a tornare all'inizio e a reimpostare le isotopie di tutto il poema. Questo ripensamento, questo *ricominciare daccapo*, nel dominio della poesia (della poesia lirica) è quasi scontato, è legittimo e anzi raccomandato. La poesia è quel genere letterario che si deve rileggere – com'è noto. Lo è assai meno in una narrazione, quale che sia il medium di appartenenza. Si parla in questi casi dell'azione di un *narratore inattendibile*, oggi peraltro tanto di moda al cinema (e non solo). E io, lo confesso, non posso fare a meno di pensare a un film come *Fight Club* (con il suo narratore filmico che impone allo spettatore un personaggio inesistente lungo tutta la proiezione e gli rivela l'inganno solo a due minuti dalla fine) quando provo a definire l'esperienza di lettura 'narrativa' di *Un posto di vacanza*. D'altronde, se le cose si svolgono nel modo da me suggerito, e davvero il destinatario implicito di *Un posto di vacanza* ristruttura la propria ipotesi interpretativa (la propria messa a fuoco di un cronotopo), aggiungendo un secondo piano spazio-temporale a quello inizialmente sintetizzato, ci troveremmo di fronte a qualcosa di simile a quanto i narratologi cognitivisti chiamano un *evento della ricezione* (*reception event*). Il racconto del poemetto sereniano *romanizza*, potremmo dire, anche le scelte formali, reclamando un lettore capace di applicare due *frames* interpretativi che in teoria dovrebbero escludersi.

L'effetto ironico, dunque, va inteso in un senso forse un po' meno banale di quello

il gomito ed ero in stato di euforia declinante verso la tristezza»; «ascoltavo dischi come *da anni* non facevo»; e appunto, «mentre [...] m'estasiavo [...] a quelle musiche sciocchine (non poi tanto)», era scattata la provocazione rivolta a Fortini che ogni lettore di *Un posto di vacanza* sa esser narrata dai vv. 28-44 della prima parte. Si tratta delle ragioni del *cuore* e della passione anche fisica – «ballare a piedi scalzi» – contro i discorsi ideologici dell'«altra riva». Il *cha cha cha* di Nilla Pizzi insomma ci si incastra benissimo (lunghe citazioni dalla lettera in questione possono essere lette in nota a TPR 391-392).

agitato dal cinema postmoderno, e si colloca al limite dell'ironia romantica. Probabilmente, qualcosa del genere siamo tenuti a ipotizzare di fronte alle ultime tre poesie della raccolta: due narrative e l'ultima no. Prima, c'è la coppia *Luino-Luvino / Progresso* che esemplifica dinamismi diametralmente, platealmente opposti (le arcaiche «epoche lupesche» che appaiono dietro la «faccia» metaforica del paesaggio; gli «occhi» della donna che si accendono come le luci del lampionaio, il quale a sua volta è capace di illuminare un'intera città). Poi, c'è *Altro compleanno* che si esilia – oserei dire – dentro un'idea di tempo ciclico (il compleanno, ma anche il campionato di calcio che ricomincerà), su cui continuare a scommettere sì, però con grande fatica. Due testi persino troppo reboanti a introdurre una chiusa 'privata' minimal-minimalista.³⁴

E l'ironia, in definitiva, a me sembra risiedere nella coscienza – diffusa nell'ultimo Sereni – che il suo narrare *saccadé*, il suo «fare racconto» delle «trafitture del mondo» (*Il male d'Africa*, vv. 79-80) è soprattutto la premessa a un *diverso racconto*, un racconto pieno da cui l'autore – colui che in *Autostrada della Cisa* è condannato a «stringere una spalla d'aria» (v. 23) – ormai sa di essere escluso. «Si definisce un paese – leggiamo in una prosa del 1981 – anche collocandolo in una prospettiva diversa, estraniandolo dalla sua quotidianità»;³⁵ Sereni «ci aveva provato una volta e gli era andata male». Nondimeno, la sua «impresa disperata», contaminata, felicemente contaminata, «di sovrapposizioni inconse, di incrostazioni e muffosità, inquinamenti, letteratura», contiene un rinvio al futuro che per noi che lo leggiamo è preziosissimo. Altro che ironia postmoderna! Io dovrei, noi dovremmo – suppongo – prenderlo molto sul serio.

³⁴ Giovanna Gronda nel suo commento a *Un posto di vacanza* aveva in effetti parlato, a proposito di *Altro compleanno*, di «un *explicit* [...] fievole [...] fragile, perplesso, incerto», soprattutto se paragonato a quello della *Spiaggia* negli *Strumenti umani* (Giovanna Gronda, *Un posto di vacanza iuxta propria principia*, in *Tradizione, traduzione, società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di Romano Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 176-203: 184).

³⁵ Cito dall'ultima delle prosette intitolate *Negli anni di Luino* contenuta in Sereni, *Gli immediati dintorni*, ID2 129-134: 134. Forse superfluo è sottolineare che – incredibilmente – Sereni si mortifica facendo riferimento ai propri tentativi di *raccontare Luino*, il luogo letterario sereniano quasi per antonomasia.

«Lavori in corso»: elaborare la perplessità?

Clelia Martignoni

Le sole cinque pagine, orgogliosamente premesse da Dante Isella all'eccellente Meridiano delle *Poesie* di Sereni del 1995 (l'edizione critica conta 622 pagine di apparati, contro le 266 del testo poetico) toccano grandi risultati anche critici. In particolare, facendo perno sulla coincidenza filologia=critica, Isella scrive con secca sicurezza che gli apparati filologici «risultano [...] la migliore mappa descrittiva della poesia di Sereni» (P XIV). E che «le carte perlopiù autografe su cui è stata condotta questa edizione rispecchiano un *modus operandi* perfettamente omogeneo a un processo di sospesa, perplessa decifrazione della vita» (P XIII).

Che perplessità e instabilità, anche personali oltreché culturali e storiche, si ripercuotano sul – o vadano di pari passo con il – mobilissimo livello formale e che il piano formale le rappresenti con splendide soluzioni di movimento sono aspetti già illustrati da grandi lettori, *in primis* da Pier Vincenzo Mengaldo, cui tutti siamo debitori di decisive acquisizioni, dal grande saggio sugli *Strumenti umani* del 1972 in avanti.¹ Il primo saggio di Mengaldo analizzava con magistrale intelligenza le travagliose modalità poetiche, la varia articolazione degli stilemi formali di «iterazione e specularità» e la loro funzione stilistica e semantica, restituendo la complessa fisionomia ed esperienza culturale del poeta, la sua tormentata visione del mondo.²

Ma nel 1995, reduce dal corpo a corpo con gli intricati autografi mai prima esplo-

¹ Pagine ora tutte fortunatamente raccolte in volume: Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013. Cfr. per il primo saggio: *Iterazione e specularità in Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975 (anticipato su «Strumenti critici» nel '72); poi in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

² Ma si rinvia anche a Pier Vincenzo Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni* [1983] e *Il solido nulla* [1986], entrambi in Id., *Tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987 (ora in *Per Vittorio Sereni*, cit.).

rati di insospettata complicazione e ricchezza,³ Isella segnala un dato del tutto consentaneo con la critica maggiore tuttavia nuovo: le stesse modalità perplesse e sospese che distinguono la poesia di Sereni ne caratterizzerebbero anche i processi inventivi e elaborativi. Per concludere: «su tutta l'opera sua, si potrebbe [...] porre il cartello di "Lavori in corso"» (P XIII). L'affermazione è affidata ai soli apparati, senza ulteriormente commentarla.

Proprio questo punto, che dal livello filologico – accertato dal maggiore maestro di filologia d'autore – investe evidentemente il livello semantico profondo, ora ci interessa. Tenterò dunque di accogliere la sfida di Isella, delegata agli apparati e alla brevità quasi sprezzante delle cinque pagine introduttive, cercando i segnali perpetui o ricorrenti dei «lavori in corso» nel tragitto genetico di Sereni, attestato dalle ispide carte e dagli apparati, e scorrendone i «manoscritti labilissimi» (ancora Isella) che «vanno in tutte le direzioni».

Labilità e mutevolezza arrivano all'estremo in *Stella variabile*⁴ in omaggio alla 'variabilità' di fondo che dà il bel titolo al volume e ne guida l'epigrafe,⁵ e ai temi «della contraddizione, delle cose come ti appaiono e del loro rovescio», su cui si sarebbe «formato tutto il libro».⁶ Il linguaggio si è fatto al massimo franto, emotivo;

³ È noto che Isella si trovò di fronte inopinatamente materiali ben più numerosi e disordinati di quanto non sospettasse. Cfr. l'Avvertenza di Isella all'Apparato critico delle *Poesie*, dove si parla «di una documentazione tra le più ricche e le più caotiche che si possa immaginare», tanto che «l'esperienza compiuta può dirsi unica anche per chi ha una certa consuetudine con i problemi di filologia d'autore» (P 270).

⁴ Nella bellissima edizione non venale del 1979 (in realtà uscì nella primavera '80), stampata a Verona in 130 esemplari per i Cento Amici del Libro, con litografie a colori di Ruggero Savinio. Profondi i mutamenti strutturali introdotti nell'edizione Garzanti 1981, che include testi dal '61 all'81.

⁵ Sull'epigrafe fanno luce le informazioni di Maria Teresa Sereni nell'edizione mondadoriana postuma dello "Specchio" a sua cura, TP 526. La citazione di Montaigne «La vita fluttuante e mutevole» nell'edizione Garzanti 1981 è preceduta, nel risvolto sinistro della copertina, da tre sintagmi nominali d'autore a definizione del tema della variabilità: «La natura che alletta e dissuade. La bellezza onnipresente e imprevedibile. Il mondo degli uomini che si propone al giudizio, e si sottrae, e mai passa in giudicato». Maria Teresa Sereni avvisa dell'intenzione del poeta in una nuova eventuale edizione di conservare la citazione di Montaigne ma di accompagnarla, invece che con le parole suddette, con la definizione di *Stella variabile* attinta dal manuale tecnico per naviganti di Ferdinando Flora, *Astronomia nautica (Navigazione astronomica)*, Milano, Hoepli, 1964. Ma come è noto l'edizione ulteriore non vi fu.

⁶ Limpide parole di Sereni attinte dall'intervista del 1982 a cura di Anna Del Bo Boffino, *Il terzo occhio del poeta*, apparsa su una sede minore, la rivista femminile «Amica», 28 settembre (cfr. P 665).

come il tessuto dialogico, fitto di voci altrui, di figure-maschere, o doppi allucinati dell'io, secondo quanto avveniva negli *Strumenti* e più; come le emergenze ellittiche di non detto e inter-detto;⁷ e i soprassalti già consueti sogno-veglia. Le soluzioni sintattico-ritmiche appaiono più di prima sbilanciate e dissonanti (già dalla soglia del libro, con la serie *Quei tuoi pensieri di calamità, In una casa vuota, Lavori in corso*): comportando punti di eccellenza testuale, e svelando insieme profonde angosce e inappartenenze (tutto commentato da Mengaldo e poi da altri). Con *Stella variabile* siamo al vertice dell'anomalia decostruttrice, con violenza rara nel maestro di *understatement* Sereni.

«Lavori in corso», oltre che sigla complessiva lanciata, come si diceva, per Sereni da Isella, è sul *côté* di Isella metafora fabbrile-artigianale a lui molto cara per rappresentare il proprio operato filologico-critico, vigile in contemporanea su molte grandi imprese, e spesso definito un cantiere *in fieri*.⁸ Inoltre la metafora è cara anche alla *critique génétique* che per nominare il proprio lavoro usa volentieri termini affini.⁹ Né ci si sorprende se si ragiona sul fatto che entrambi i metodi – la filologia d'autore di Isella, e la *génétique* – pur così differenti, interrogano con accanimento i materiali compositivi e *in progress* degli autori per districarne le dinamiche compositive.

Ma che cosa significa quest'etichetta dalla parte di Sereni?

Per cominciare, tutti ricordano che è questo il titolo di una complessa poesia di *Stella variabile* (datata «New York, 1967»), sezione I, suddivisa in tre tempi. Il suo *iter* compositivo si cimenta a più riprese con l'incastro difficoltoso di più nuclei versali (dove il titolo 'sospeso') ed è restituito molto bene, per chi abbia la pazienza di leggere, appunto dagli apparati di Isella.

Interessante rilevare che Sereni, assediato (o anche sedotto?, come sembrerebbe

⁷ Su questi fenomeni, rinvio alle pagine di Enrico Testa sugli *Strumenti umani* e su *Stella variabile* in *L'esigenza del Libro*, nel volume miscelaneo *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 103-108 (dove per gli aspetti in discussione si vedano pure i saggi di Pier Vincenzo Mengaldo, Gian Luigi Beccaria, Vittorio Coletti).

⁸ Isella ha utilizzato la formula «lavori in corso» per l'ultima volta nel sottotitolo (*Cinquant'anni di lavori in corso*) del volume *Carlo Porta* (Torino, Einaudi, 2003), inclusivo dei suoi studi portiani di una vita (circa mezzo secolo dopo l'edizione critica del 1955-1956, comparsa a Firenze, nella «Biblioteca di Studi Superiori-Sezione "Filologia Italiana e Romanza"») diretta da Gianfranco Contini).

⁹ Cfr. sul tema in breve: Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994; Ead., *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, 2008; Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, *ib.*, 2011 (con molta bibliografia). Da ricordare anche la rivista «GENESIS», in vita dal 1992. Cfr. anche *infra* nota 18.

in *Stella variabile*) dal provvisorio e dal precario, forse anche dall'indecidibile, impiegò questo stesso titolo, in anni vicini (seconda metà dei sessanta), per due rare, raffinate e dissimili *plaque* poetiche condivise con amici artisti come era suo costume.¹⁰ Partirò dalla più tarda, 1969 (Lussemburgo, in edizione franco-italiana), che reca un'incisione dell'amico Franco Francese, e contiene sempre con testo a fronte francese queste poesie: *I ricongiunti* (1966, poi negli *Strumenti umani* seconda edizione, 1975); e quattro liriche della futura *Stella variabile* (tutte entreranno nella sezione I): *In una casa vuota*, *Posto di lavoro*, *Toronto sabato sera*, e l'eponima *Lavori in corso* (di cui però qui vengono editi solo il I e il II tempo).¹¹

Più vicina al nostro discorso è l'altra *plaque* dallo stesso titolo, precedente di alcuni anni (Scheiwiller, novembre 1965), uscita a ridosso di *Strumenti umani*, e comprendente cinque incisioni di Attilio Steffanoni.¹² Essa ospita su sette bifolii due tipologie testuali differenziate anche graficamente: tre testi degli appena editi *Strumenti* (settembre '65) di cui si sottolinea la provvisorietà e vari frammenti. Vediamone la lista precisa. Dagli *Strumenti* sono riprodotti in testo a stampa: *La poesia è una passione?*,¹³ *L'alibi e il beneficio* (senza titolo) e *Corso Lodi*. A essi sono intervallati lacerti di versi, tutti senza titolo, riprodotti in facsimile autografo. Alcuni di questi confluiranno in *Stella variabile* (ed. Garzanti, che Isella sigla SV², come farò di qui in avanti): precisamente in *Altro compleanno*, e in *Progresso*; altri non sono individuabili; inoltre al centro si segnala il recupero di un vecchio testo, *Biscia d'acqua*, 1936 (area *Frontiera*, ora nel Meridiano, *Appendice II. Poesie giovanili* di *Frontiera*, P 414-415). Chiude e chiarisce la parte poetica una Nota di Sereni, molto interessante, da cui prelevo il primo paragrafo, utile al nostro punto di vista (il paragrafo successivo, che tralascio, verte sull'accompagnamento alle incisioni di Steffanoni):

I versi qui riprodotti a stampa e una parte di quelli scritti di mio pugno e pure qui riprodotti figurano già nel mio libro *Gli strumenti umani* (Einaudi, Torino, 1965). In

¹⁰ Attingo per i dati al bellissimo catalogo luinese del 2002: *Amici pittori. I libri d'arte di Vittorio Sereni*, a cura di Dante Isella e Barbara Colli, Luino, Nastro & Nastro, 2002 (sotto l'insegna sereniana «dove infinita trema Luino»). Il libro contiene, oltre al censimento preciso delle edizioni in oggetto e alle riproduzioni artistiche, anche testi rari di Sereni, dedotti dai libri in questione.

¹¹ Cfr. per la scheda descrittiva *Amici pittori*, cit., pp. 142-143, e per le immagini (copertina e incisione), pp. 10-11.

¹² Scheda descrittiva in *Amici pittori*, cit., pp. 141-142; immagini, p. 6; Nota di Sereni, p. 103. Cfr. anche P 587.

¹³ Per cui già nella Nota finale degli *Strumenti* si leggeva un segnale di insoddisfazione: «data qui in forma ancora incompiuta, "lavoro in corso" destinato forse a un futuro libro e con sviluppi almeno parzialmente imprevedibili» (P 469).

particolare, “La poesia è una passione?” è un testo da considerare incompiuto, “lavoro in corso” nel senso che ho ritenuto di precisare nella nota posta al termine di quel volume. È probabile che lo stesso componimento si aggregi o incorpori, non so ancora come, “Corso Lodi” e “L’alibi e il beneficio”, pure presenti nel volume Einaudi e li autonome. Gli altri testi autografi, nient’altro che appunti in alcuni casi o semplici promemoria e punti di riferimento in altri, appartengono a epoche diversissime: la loro trascrizione e disposizione secondo un certo ordine, magari arbitrario, serve a darmi un’idea dello stato dei lavori e una base per la prosecuzione degli stessi.

Come si vede, i punti-chiave della densa Nota sono l’incompiutezza e la provvisorietà dei materiali raccolti nella *plaquette*. Sereni in primo luogo definisce un «lavoro in corso» *La poesia è una passione?*, e la dice destinata forse a unirsi, in modalità incerte, agli altri due testi ospitati nella *plaquette* (*L’alibi e il beneficio* e *Corso Lodi*). Lo statuto di «lavoro in corso» per *La poesia è una passione?* trova palese conferma nei documenti reperiti da Isella e registrati negli Apparati; non ha riscontro invece l’ipotesi di una combinazione della poesia con i due testi suddetti, mentre è attestato un tentativo di connessione con *Progresso*.¹⁴ Tutto ciò a testimonianza di un cantiere mobile, aperto a sperimentazioni fluide e a incroci intertestuali. Proseguendo nell’analisi della Nota, i frammenti intervallati in facsimile d’autografo sono detti o «appunti», o «promemoria», o «punti di riferimento», con varia allusione alla loro instabilità.¹⁵ Il loro insieme – chiarisce Sereni – organizzato qui in «un certo ordine, magari arbitrario» stabilisce lo stato provvisorio di un lavoro *in fieri*. Tali parole anticipano con coincidenze puntuali l’avvertenza iniziale, sempre virata sul provvisorio, apposta dopo quasi quindici anni all’edizione non venale di *Stella variabile* (SV¹ la sigla Isella e così faremo noi):

Questa edizione speciale [...] *mi aiuta a fare momentaneamente il punto sullo stato dei testi di cui dispongo, in vista di un libro futuro* di cui solo adesso comincio a intravedere i lineamenti e che spero di completare. (P 653; miei i corsivi)

Viene alla mente un caso particolare ed emblematico del difficoltoso e seducente

¹⁴ L’incompiutezza di *La poesia è una passione?* è ribadita infatti da non poche testimonianze d’autore (interviste, lettere) leggibili negli Apparati, P 593-595. La prima uscita in rivista («La Città», 1964, cfr. P 592) presentava il testo come il frammento di un «racconto in versi». Inoltre Isella nel quaderno Y³ ne ha individuato un II tempo (cfr. P 593) che rivela forti tangenze con *Progresso* di SV².

¹⁵ Il sintagma «lavori in corso» torna una seconda volta nella parte non riportata della Nota, per qualificare nell’insieme i testi che a Sereni parvero più idonei nel 1962 (data in cui evidentemente nacque la prima idea della *plaquette*) per accompagnare le incisioni di Stefanoni.

cantiere sereniano: il Quaderno B degli Archivi di Luino, citato rapidamente da Isella nella Prefazione (P XIII-XIV) e richiamato più volte all'occorrenza negli apparati. Si tratta di un quaderno ad anelli, con fogli staccabili e colorati, che include, in bella copia o quasi, frammenti vari di versi destinati a potenziali impieghi: l'intero quaderno è dunque di «lavori in corso», e si offre al lavoro del poeta come un deposito di materiali mobili, più o meno articolati ed estesi. Sui «lavori in corso» che dunque affascinarono Sereni (o lo condizionarono nei propri instabili meccanismi?), per il grande traduttore di Char poteva anche operare il ricordo della giovanile raccolta surrealista del 1930 (condivisa da Char con Éluard e Breton), *Ralentir: travaux*. Accenno inoltre, nonostante sia pertinente non al nostro discorso specifico ma a scenari generali di provvisorietà teorico-metodologica e ad anni molto inoltrati, che una delle più autorevoli esponenti della *génétique* francese, Almuth Grésillon, usò lo stesso titolo *Ralentir: travaux* nel primo numero, 1992, della rivista del centro ITEM. Institut des Textes et Manuscrits Modernes, «Génésis. Manuscrits. Recherche. Invention», per il suo intervento programmatico d'apertura.¹⁶

Tornando a Sereni e alle sue inquiete modalità di lavoro, prima di arrivare ai lacerti ricopiati sul Quaderno B, interessa vedere che analoghe tecniche del provvisorio si palesano non di rado a chi consulti con attenzione trasversale gli apparati. Spicca *Un posto di vacanza*, la cui elaborazione (gli apparati occupano nell'edizione più di 60 pagine) ma anche l'esito finale consegnano effetti superbamente instabili e precari. Ma il caso è davvero troppo complesso e domanderebbe un'articolatissima disanima.

Vado invece ad altre situazioni in parte vicine al Quaderno B, collettore di «lavori in corso». A Maria Corti, donando nel 1970 vari e abbondanti materiali per il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia connessi agli *Strumenti umani*, Sereni scrive, illustrando l'insieme delle carte: «Tieni presente che i casi sono diversi tra loro. A volte ci sono appunti già elaborati rispetto a un appunto precedente [...] Altre volte trovi successive copie di uno stesso testo [...]». Ed ecco il riferimento alla situazione per noi più pertinente: «In altri casi ancora trovi su più fogli trascrizioni di versi isolati o di brevi gruppi di versi appartenenti a poesie diverse: si tratta di trascrizioni “pro memoria”» (lettera datata 11 maggio 1970, P 475).

Una serie di istruzioni per l'uso si trova anche di necessità, dato l'intrico di cui Sereni era del tutto consapevole, nella lettera unita al fascicolo degli *Strumenti umani* donato a Lanfranco Caretti nel 1972. Così precisa Sereni, nell'intento di aiutare il filologo a sbrogliare il disordine, mentre a noi le sue indicazioni servono per appro-

¹⁶ In quelle pagine, accompagnate da emozionanti riproduzioni di intricatissimi *avantesti* (Proust, Flaubert, Valéry, Ponge, Breton), Grésillon insiste sulla prospettiva della *génétique* di considerare il testo come un perpetuo lavoro *in fieri*, laboratorio, atelier, oggetto di indagini minuziose e pazienti. Cfr. *supra* nostra nota 9.

fondire la fluidità genetica e l'intersezione mai chiusa di materiali 'in corso' di cui stiamo ragionando (lettera datata 21 febbraio 1972):

spesso i testi riprodotti sulla pagina di sinistra non hanno niente a che fare con quelli riprodotti sulla pagina di destra [...] Altre volte si trovano semplici appunti che poi vengono sviluppati in tutt'altro punto del fascicolo. [...] Qualche nota sin qui non utilizzata l'ho dovuta ricopiare per non perderne traccia inviandoti il fascicolo. Mi rendo conto che si tratta di un grosso pasticcio, ma è un pasticcio che mi assomiglia. (P 474)

Tra le carte dell'Archivio di Luino e tra le carte pavese, è molto frequente che alcuni fogli presentino insieme spezzoni che poi defluiranno in più testi. Né si tratta soltanto della genesi intrecciata di testi diversi rinvenibile dentro certi abbozzi, fenomeno interessante ma non eccezionale nel lavoro letterario e in particolare poetico (come del resto è frequente il fenomeno inverso: la fusione finale di frammenti separati). Per il primo punto, la genesi intrecciata di più testi, per Sereni indicherei ad esempio l'elaborazione variamente congiunta e poi separata di *Comunicazione interrotta*, *Il tempo provvisorio*, *La repubblica* (anni 1945-1946) degli *Strumenti Umani*, gestite insieme a più riprese anche in un unico testo,¹⁷ e poi entrate in seconda, terza, quarta posizione nella raccolta.

Ma più singolare è la consuetudine di seriare lacerti e/o frammenti per destinarli a riusi potenziali e persino imprevisi, in un laboratorio che si può dire insieme oculato-economico e magmatico. Tale procedimento, che caratterizza in modo radicale il Quaderno B, si può rinvenire almeno in parte in altri quaderni (in particolare nel cosiddetto Quaderno A, pure luinese: cioè un'agenda verde del 1965) o in fogli o in blocchi di fogli, come segnalano le suddette note di Sereni del 1970 e del 1972 a Maria Corti e Caretti.

Si prenda ad esempio un bifolio del Fondo Manoscritti (FMP I 121, secondo la sigla attribuitagli da Isella), che porta una redazione cassata degli *Squali* (*Gli Strumenti umani*), ma anche spezzoni di: *Comunicazione interrotta*, *Il tempo provvisorio*, *Il male d'Africa*, ancora *Gli squali*.¹⁸ Interessante poi, a testimonianza della mobilità dell'elaborazione, che, inviando a Fortini una stesura degli *Squali* datata 1954-'55, Sereni avverta della persistenza nel testo di «un intervallo ancora da colmare con altri due o tre o più versi che potrebbero anche formare un'altra poesia del tutto autonoma, di cui per ora esiste solo qualche parola» (P 515).

Molto meditata e spesso franta in segmenti si rivela la stesura del lungo e quasi poematico *Nel sonno* (*Gli Strumenti umani*), sei tempi e più di 100 versi complessivi, bilancio storico-lirico dell'età postbellica con memorie della Resistenza, datato

¹⁷ Si rinvia su ciò agli Apparati, con varie testimonianze: P 486, 488, 490-491.

¹⁸ Cfr. P 514-515.

tra gli autografi 1948-1953.¹⁹ Il Quaderno B ne conserva con insistenza più nuclei versali anche sparsi; così il Quaderno Z e il Quaderno G; e così anche alcuni fogli di Pavia (dove si affacciano insieme frammenti di altri testi poi in *Stella variabile*).²⁰ Un abbozzo contenuto nel fascicolo Caretti allinea sperimentalmente tre frammenti staccati di pochi versi ciascuno.²¹ Non soltanto: nella prima edizione degli *Immediati dintorni* (1962) sono dati a compendio lirico, sotto il titolo *Un venticinque aprile*, due stralci di versi intervallati da due righe di punti: il bellissimo incipit («Tardi, anche tu li hai uditi / quei passi che salivano alla morte», ID2 43) e il blocco dell'explicit («Geme da loro in noi nascosta una ferita / [...]», ID2 44).

Anche per *Ancora sulla strada di Creva (Gli Strumenti umani)*, la genesi del testo procede spesso per lacerti di versi che il poeta allinea nei fogli di lavoro mescolandoli però ad altri di altre poesie. Ad esempio sotto il titolo, o promemoria, originario *Poteva essere* (le prime parole dell'incipit definitivo: «Poteva essere lei la nonna morta»), nel dattiloscritto FMP I 47 si leggono tre nuclei versali intervallati da righe di punti (il segmento centrale entrerà però in *Un ritorno*, sempre negli *Strumenti*).²²

Mi fermo qui con questa casistica estratta sparsamente dalle carte d'archivio sulla scorta degli apparati per non affaticare ulteriormente la pazienza dei lettori. Ma sono persuasa, come ha detto oggi in apertura con parole incisive un grande maestro come Mengaldo, che l'edizione di Isella sia da percorrere di continuo per acquisire e mettere in chiaro altri elementi critici sulle travagliate modalità compositive di Sereni, su ciò in particolare che abbiamo chiamato, in linea con la semantica profonda dei testi, l'elaborazione della perplessità o sospensione, la tecnica plurima del provvisorio.

Il nostro Quaderno B, spogliato con acribia da Isella in ogni sua carta per estrarne i dati per l'Apparato, non è mai stato analizzato unitariamente. Credo che meriterebbe un'edizione autonoma, con sobrie tavole di commento, per intenderci secondo le prassi della *critique génétique*: in quanto si tratta a tutti gli effetti di un dossier genetico vivamente sperimentale, costruito all'insegna della potenzialità, predisposto

¹⁹ Così in generale Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, cit.: «Sereni [...] ha sempre avuto una straordinaria capacità di trasformare gli accadimenti biografici in grandi metafore storiche; qui è una delle ragioni specifiche della sua grandezza di poeta». E si veda anche Enrico Testa, sugli *Strumenti umani*, nel profilo che apre il capitolo su Sereni dell'antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005, pp. 4-5: «È difficile trovare un libro di poesia che, come questo, contenga in sé tanta storia: privata (da ragazzo sul lago a funzionario editoriale in viaggio di lavoro a Francoforte) e collettiva».

²⁰ Cfr. P 566-567.

²¹ Cfr. P 569.

²² Cfr. P 599.

per possibili riprese, attinzioni, o anche ripensamenti; di un vero *cahier d'études* (per dirla con Gadda, anche se il laboratorio gaddiano restituisce zibaldoni di lavoro articolati in maniera molto dissimile). L'edizione varrebbe insomma come segnale manifesto di quei «lavori in corso» cui ho riservato il mio intervento, muovendo dall'affermazione, o sfida, di Dante Isella che mi piace replicare, lanciata dal vivo del suo cantiere filologico e dal vivo (che è poi la stessa cosa) dei folti e complicati materiali di Sereni: «su tutta l'opera sua, si potrebbe [...] porre il cartello di “Lavori in corso”».

Aggiungo però, come mi è capitato altre volte di osservare,²³ che l'edizione autonoma ha tanto più valore e senso poiché nel caso specifico (purtroppo raro) gli aggrovigliati autografi godono dell'edizione critica di Isella che ha razionalizzato e chiarito l'intero percorso. Quando così non fosse, il solo Quaderno B o altre edizioni parziali e sparse non potrebbero restituire il senso complessivo dell'operazione e mancherebbe la connessione necessaria con le altre fasi del lavoro di Sereni.

Del Quaderno allego qui qualche foglio solo per dare una documentazione diretta al lettore e allo studioso.

Preciso che la datazione risulta impossibile o difficilissima, dal momento che i fogli colorati sono immessi nel quaderno ad anelli in tempi diversi e alcuni potrebbero esserne stati eliminati. Tuttavia, individuati i testi che contiene (operazione già fatta sparsamente da Isella in funzione appunto degli apparati) non solo si ravvisa spesso il termine *post quem*, o meglio una serie di termini, ma soprattutto appare che il materiale riguarda le più mature modalità elaborative del poeta dopo la guerra, intento a testi più ampi, articolati e complessi, dagli *Strumenti* a *Stella variabile*.

Infine: non mi soffermo sulla genesi pure molto frantumata e quanto mai interessante del bellissimo ed enigmatico *Lavori in corso* (che richiederebbe un'analisi a sé), ma segnalo in breve l'iter sempre a riprova delle osservazioni precedenti. Anche qui la genesi è impostata per segmenti di versi di varia estensione (anche minima), come attestano quattro abbozzi conservati nel fascicolo Caretti, più altri testimoni dell'Archivio luinese e del Fondo di Pavia.²⁴ Poi via via il testo si stabilizza, nella smagliante precarietà ultima offerta in volume. Ma desidero segnalare, per ulteriori e illuminanti connessioni, che il primo abbozzo presente nel fascicolo Caretti (Isella lo sigla Car¹) è steso su un foglio intestato a un Convegno di studi per Antonio Banfi, Reggio Emilia, maggio 1967, sul cui *verso* si leggono citazioni tratte da un saggio di

²³ Da ultimo, in un saggio (*Studiare i materiali genetici: ipotesi interdisciplinari e campioni di analisi*) presentato nel 2102 al seminario di studi *La metamorfosi digitale. Scritture, archivi, filologia*, Università di Sassari, ora in uscita.

²⁴ Cfr. P 673-686.

Georges Poulet su Char (del 1964).²⁵ In un altro autografo del medesimo fascicolo (che Isella sigla Car³), insieme con lacerti elaborativi di *Lavori in corso*, si leggono pochi versi cassati, pieni di allarme e «catastrofe». Li trascrivo:

Pare certo volto risaputo
quale è la faccia della catastrofe.
Aspettata da gran tempo non certo dove ti affronta

la tigre di poco fa.

L'immagine di catastrofe e il contesto inquietante e impreveduto richiamano perentoriamente il circa coevo *Quei tuoi pensieri di calamità*, poesia liminale di *Stella variabile*, apocalittica visione di angoscia calata nell'ultima casa del poeta (in via Paravia, dove Sereni si trasferì dal settembre-ottobre 1967). Poesia luttuosa, amara, visionaria, come la casa che ospita l'agguato, come gli amici ambigualmente ritratti tra sorriso e minaccia in una trappola subdola all'io che scrive. Il ricordo va al primo abbozzo in prosa della poesia, fosco e ossessivo, accolto da Giulia Raboni tra gli apparati della *Tentazione della prosa*²⁶ e steso sul verso di un foglio con la stessa intestazione al convegno banfiano del 1967, a conferma di segrete intersezioni che solo la perlustrazione degli Archivi può portare alla luce.

Questo Sereni perplesso, e forse più ancora assediato dal tormento dell'indecidibile di poesia e esistenza, non cessa, come diceva oggi ancora con grande finezza Mengaldo, di parerci contemporaneo e fraterno, e lo attesta anche la meravigliosa instabilità delle sue carte.

²⁵ La fonte è stata individuata da Caretti stesso.

²⁶ Un brano correlato sul tema dell'«ossessione», forse del '67 (edito nell'Apparato di Giulia Raboni, *TPR 467*), offre un'interessante stesura in prosa della lirica, ancora non coincidente – si direbbe anteriore – con le varianti genetiche registrate da Isella (*P 666*).

Sicchi, ridotti a pochi li colte
la unson primavera

liti dell'altre pane
du solo a mente meglio fa di
amaro

la primavera e i nuovi fidanzati

Nei primi tempi di guerra
 quando le donne non erano
 che blanda disperazione
 già il gioco era fatto,
 il male tutto è scato consumato.
 O il bello, come di polvere, che fa
 la verginità dell' uva ...
 Puggino ora sui più alti grappoli.
 Ne dico più grosso, caduto, si rigira
 tra mano

1

Leggere (e capire?) Sereni

Giulia Raboni

Vorrei limitarmi a poche osservazioni, magari un po' disorganiche e 'a sentimento' riallacciandomi al titolo abbastanza largo e generico che ho dato al mio intervento. E partendo davvero 'dal sentimento', e insieme in limine: dal sonetto di Giovanni Raboni (dalla raccolta *Ogni terzo pensiero*, 1993) che ho posto in chiusura della nota ai testi dell'Oscar delle *Poesie e prose* di Sereni (PP XXX), e che mi permetto di riportare qui in apertura:

Non sono bandiere queste bandiere,
vedi che invece di ferite e ustioni
hanno fiori alle finestre, ai balconi
le case. Da infinite primavere

la giostra, qui, s'è fermata, i padroni
l'hanno portata altrove. Ma di sere
così, di notti come quelle, nere
fino all'occlusione, marce di tuoni,

tu sai che affanno e con che artigli preme
il semplice cuore. La verità
è che nessuna guerra è mai finita,

che la stessissima ferita geme
per sempre, che solo chi non ne ha
può scacciare i ricordi di una vita.

Oltre che un modo per ripagare esplicitamente un mio personale debito affettivo, infatti ci sono delle ragioni credo più oggettive per cui l'ho citato, anche se non penso che questo sonetto in realtà 'spieghi' la poesia di Sereni (come ho forse dato l'impressione di voler sostenere quando, introducendolo nell'Oscar, scrivevo «che potrebbe valere come indicazione per l'intera opera del suo amico Vittorio»), ma

piuttosto che la interpreti, a suo modo, cioè secondo il modo di essere di un altro poeta, affine ma insieme profondamente diverso. Lo si potrebbe intitolare «A modo mio Vittorio Sereni» parafrasando appunto il Sereni di *Traducevo Char*: «con i miei soli mezzi / su materiali vostri». Da un lato infatti compaiono in questo sonetto numerose spie lessicali che sembrano addirittura far ipotizzare un possibile dialogo *in absentia* con Sereni, a partire dall'impressionante coincidenza tra il secondo verso («vedi che invece di ferite e ustioni») e quanto Sereni scriveva a proposito della propria poesia nel '65 alla vigilia della pubblicazione degli *Strumenti umani*, in un dattiloscritto presente nel Fondo Sereni e trascritto nell'Oscar, in parte utilizzato dal poeta come premessa agli *Strumenti umani* in parte ben più tardi in una intervista a Anna Del Bo Boffino (PP 25-32: 29):

Torno per un momento sui materiali da costruzione. Essi sono genericamente le emozioni di partenza o moventi, come le ho chiamate più volte. Che cosa sono in realtà? Sono ferite, ustioni, graffi dell'esistenza, urticazioni per usare un termine usato da Fortini proprio a mio riguardo.

E ancora coincidenze lessicali, certo più generiche, come le bandiere, presenti in *Compleanno* come segnale della città (vv. 1-5: «Un altro ponte / sotto il passo m'incurvi / ove a bandiere e culmini di case / è sospeso il tuo fiato, / città grave.»), i balconi, in particolare anche qui metonimia della città nel VI movimento di *Nel sonno* (vv. 23-25: «Ma sì, quella sfilata di tetti / quei balconi e terrazze / rapido ponte fra noi ogni mattina»), l'onnipresente primavera, gli «artigli» che premono il cuore, che ricordano l'«artiglia l'anima sfonda la vita» di *Paura* (v. 5), ma soprattutto gli interi ultimi versi («La verità / è che nessuna guerra è mai finita, / che la stessissima ferita geme / per sempre, che solo chi non ne ha / può scacciare i ricordi di una vita») per i quali anche Rodolfo Zucco nel commento al Meridiano di Raboni rinvia a *Un posto di vacanza* III 18-21¹: «È il teatro di sempre, è la guerra di sempre. / Fabbrica desideri la memoria, / poi è lasciata sola a dissanguarsi / su questi specchi multipli». Riscontro a cui si può aggiungere per il sintagma la «ferita geme», ancora nel VI movimento di *Nel sonno* (vv. 35-36): «Geme / da loro in noi nascosta una ferita»; e per il tentativo di «scacciare i ricordi», *La malattia dell'olmo*, vv. 22-25 : «scaccia / da me questo spino molesto, / la memoria: / non si sfama mai».

Nell'insieme però è altrettanto evidente, a colpo d'occhio, che questo testo non è di Sereni ma di Raboni. A partire intanto dall'adozione della forma chiusa, il sonet-

¹ Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1697-1698. Naturalmente, soprattutto per quanto riguarda termini più comuni, come *bandiere*, *balconi* in relazione alle guerre, il riscontro andrebbe esteso ad altri autori: se ne ritrovano ad esempio varie attestazioni in Zanzotto, dove ricorrono anche più volte le *ustioni*.

to, che Sereni non ha mai utilizzato e che anzi, secondo una dichiarazione riportata proprio da Mengaldo nel *Ricordo di Sereni* posto in apertura all'Oscar (PP XVIII),² diceva di non capire. Così Mengaldo:

Una delle sue rarissime prese di posizione di poetica, a cui assistetti con un certo stupore, fu quando egli dichiarò con nettezza, a un più giovane collega che si diletta di questi esercizi, di trovare per conto suo inconcepibile che oggi si potessero scrivere ancora sonetti: figuriamoci sestine [...]. Se ben interpreto, in quella sua posizione non interveniva affatto l'idolatria, che gli era estranea, dell'essere assolutamente moderni, ma solo la preoccupazione che la forma non fosse preconstituita e non gettasse di per sé ammicchi al lettore, ma fosse tutta trasparente verso il proprio contenuto.

Anche Girardi del resto, nella relazione tenuta al convegno, ha sottolineato, con significativo richiamo e parallelo con Leopardi (quante volte è venuto fuori il nome di Leopardi in questi giorni, e non per caso), il rifiuto da parte di Sereni di tecniche (rime, ma anche metro) che tradiscano la fedeltà al concetto, che implicino insomma condizionamenti a priori. Anche se, come ha segnalato ad esempio Zucco per *Anni dopo*, ma si potrebbe forse estendere il discorso anche ad altri testi, esistono dei simil-sonetti, naturalmente rivisti e adattati, così come altre poesie portano memoria di altre forme: ballate soprattutto (e ne parla Mengaldo in riferimento a *La spiaggia*), o canzoni. Penso ad esempio a *La poesia è una passione?* con le sue 4 lasse di ampiezza quasi analoga (19, 20, 18, 23 versi) e alternanza di quadri rappresentativi e meditativi.³

Ma sono certamente modi comunque diversi di rapportarsi ai generi di tradizione, quello di Raboni, nell'adozione del metro in maniera almeno apparentemente canonica, per quanto contraddetta dalla rottura dei versi attraverso l'enjambement praticamente costante, si configura come una sfida verso un limite e postula di fatto, a livello almeno ideologico, l'esistenza di una forma diciamo così trascendente con cui misurarsi e all'interno della quale operare; quello di Sereni invece appoggiato e puntellato da quelle figure di ripresa, iterazione, specularità messe in luce da Mengaldo, costruisce dall'interno una forma come dire immanente. Forse forzo un po' troppo inglobando in questa riflessione altri dati non puramente stilistici ma contenutistici e più generalmente umani, se insomma nell'adozione del metro chiuso identifico una forma di religiosità (o, detto in termini equivalenti per Raboni, di ideologia civile

² Già in «Quaderni piacentini», n.s., IX, 1983, poi in *La tradizione del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1987 e in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003; e ora in *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp 3-27.

³ Cfr. Rodolfo Zucco, *Anni dopo di Sereni*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. II, pp. 1419-1438; e Pier Vincenzo Mengaldo, "La spiaggia", ora in *Per Vittorio Sereni*, cit., pp. 161-183.

a fondo religioso), nella sua assenza l'affermazione di una prospettiva interamente umana; nel primo l'esistenza di un orizzonte fermo (la certezza, la protezione della gabbia metrica) all'interno della quale si muove l'avventura terrena (e spesso vacillante e peccaminosa) del poeta, nel secondo l'inquietudine di un io che cerca di costruirsi delle certezze cui appoggiarsi; o ancora e detto altrimenti, nel primo la ricostruzione, attraverso gli oggetti enumerati, attornati in una sorta di indagine teneramente inseguita (di «vischio di tenerezza» parla Sereni a proposito di Raboni)⁴ di un orizzonte la cui volta è già tracciata (l'aldilà, prima e dopo, ciò che provoca la stretta su un presente di fatto schiacciato tra passato e futuro), nel secondo invece l'utilizzo di oggetti e situazioni come materiali di appoggio – magari anche attraverso il recupero di quei detriti antropologici di cui ha parlato Testa – per la costruzione del reale. Come se da un nucleo comune, etico e poetico, partissero due frecce verso sviluppi opposti (banalizzando potrei dire esistenzialismo da un lato, religiosità dall'altro) che mantengono però una comune radice. Non saprei rendere meglio questa sensazione che con la citazione di questi versi speculari: il celeberrimo «nulla nessuno in nessun luogo mai» conclusivo di *Intervista a un suicida* (giustamente definito da Zublena un concentrato di nichilismo) e la sua ripresa (che concordo con Mazzoni nel leggere come esplicito omaggio)⁵ nell'incipit del terzo tempo de *Le nozze* (da *Nel grave sogno*, 1982: testo 'ambientato' nel quadro di Jan Van Eyck, *Le nozze Arnolfini*), «In nessun luogo, mai, tanti Giovanni»: qui il poeta, il pittore, il committente e ritratto Giovanni Arnolfini e la moglie Giovanna; ma Giovanni è soprattutto, in tanti altri testi, il Giovanni evangelista di *Preghiera particolare*, di *Camminerai sull'acqua*, di «*Caduto in A.O.*», certo, perché no? (E vedi anche l'autocommento di Raboni a *Le nozze* riportato nell'Apparato di Zucco, significativo nella scelta pregnante dei termini: «mi sembra quindi che il significato sia l'ambiguità, la circolazione attraverso i vari personaggi, di un'unica *essenza*»; il corsivo è mio).⁶

Ancora, tornando al sonetto da cui siamo partiti, appare poco sereniana la ritmica con ictus pochissimo marcati e di conseguenza un fluire globale che non isola un singolo verso; non c'è insomma un centro irradiante come invece se ne trovano spesso in Sereni, tanto per la felicità ritmica quanto per l'isolamento semantico, grazie fra l'altro a certi usi stilistici estesi come la sintassi nominale o fenomeni di dislocazione artificiale come iperbati e anastrofi (ancora Girardi citava ieri l'incipit di *Le sei del mattino*, «Tutto, si sa, la morte dissigilla», come «condensazione anticipata del

⁴ Vittorio Sereni, *Anche stanotte voglio sognare*, recensione a Giovanni Raboni, *Nel grave sogno* (Milano, Mondadori, 1982), «Europeo», 14 giugno 1982, ora PP 1115-1116.

⁵ Guido Mazzoni, *La poesia di Raboni*, «Studi novecenteschi», CXIX, 43-44, giugno-dicembre 1992, pp. 257-299.

⁶ Raboni, *L'opera poetica*, cit., p. 1575.

nucleo gnomico del testo»). Del resto proprio Sereni nella prefazione a *Il più freddo anno di grazia*⁷ notava come:

nella poesia di Raboni non tanto si trovano versi isolabili e memorabili quanto l'articolarsi insinuante, agile ed energico appunto in situazioni; e l'organizzarsi in parti ben definite e scambiabili in teatro, in romanzo, come qualcuno ha osservato.

Infine, per concludere su questo microraffronto, mi pare discriminante un verso, in realtà due versi (in conformità a quanto si è sopra osservato sul rapporto metro/sintassi/semantica), come «La verità / è che nessuna guerra è mai finita», che nella sua perentorietà fa pensare a quanto Sereni scriveva a proposito di Luzi – col quale, a partire da *Nel magma*, tanti sono i legami della pronuncia sereniana, come da lui stesso sentito (e si veda la bella testimonianza di Bandini a questo proposito)⁸ –, ossia di un altro cattolico, al cui cospetto Sereni si sentiva, «come un peccatore davanti al giusto», rinviando a titoli come *Il giusto della vita, L'onore del vero*.⁹

Ecco, per tornare al titolo che ho dato a questo intervento, mi pare che si possa dire che Sereni ha a questo punto, come ha ben ricordato ieri Mengaldo nell'introdurre queste giornate, una bibliografia di tutto riguardo e che la sua poesia, a sondare rapidamente gli interventi anche 'amatoriali' recuperabili in rete, sia, oltre che amata, fundamentalmente compresa, almeno nei suoi caratteri essenziali; che non è poco. E voglio ancora notare *en passant* come generalmente la miglior critica sia sempre connotata da una fortissima sovrapposizione o identificazione tra il poeta Sereni e l'uomo, di cui in effetti, oltre al carattere affabile, alla gentilezza e all'*understatement*, viene percepita la profonda e sincera drammaticità personale. Perché in effetti la storia di Sereni, la guerra vissuta contro le sue convinzioni ma con senso del dovere da un lato (pensiamo a questo proposito al resoconto dell'incontro con Montale alle Giubbe rosse, alla vigilia della partenza per la Grecia), il senso di colpa per non aver fatto la scelta giusta al momento giusto (la Resistenza) dall'altro, sono temi tipici da personaggio tragico, colpevole di mancanza di *eu-boulia* («Tardi, troppo tardi li hai sentiti / quei passi che portavano alla morte»). Un senso di colpa il suo dunque tutt'altro che infondato, ma anzi radicato in una identificazione tra individuo e società, che forse, ahimé, solo ai nostri occhi di oggi

⁷ Vittorio Sereni, *A partire dal vissuto*, Prefazione a Giovanni Raboni, *Il più freddo anno di grazia*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1978, pp. 7-11; ora PP 1111-1115.

⁸ Fernando Bandini, *Divagazioni intorno a La malattia dell'olmo*, in «Una futile passione», Atti del convegno su Vittorio Sereni, Brescia 10-11 febbraio 2003, Brescia, Grafo, 2007, pp. 87-97.

⁹ Vittorio Sereni, *Aiuta un po' tutti a fare il punto su se stessi*, «Corriere della Sera», 20 maggio 1979, ora PP 1084-1085.

può sembrare inspiegabile, o solo spiegabile per psicanalitiche e individualissime ragioni.

Che cosa ci manca allora per avvicinarci ancora di più a questo poeta, apparentemente così trasparente e nostro simile e fratello, ma insieme a tratti così oscuro per quegli strappi improvvisi verso la trascendenza (altro carattere del resto del *tragico*)? Di certo, quello di cui ora si sente più la mancanza è la annotazione puntuale (dopo la ricchissima ma solo antologica scelta commentata di Lenzini), la decifrazione della lettera insomma, in tanti luoghi non così pervia. E saranno importantissime (e difficilissime) in questo senso, dopo l'edizione commentata di *Frontiera* e del *Diario d'Algeria* appena uscita per la Fondazione Bembo,¹⁰ le edizioni complete degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile* già programmate per la stessa collana. Difficili appunto non soltanto perché molti passi richiedono un'attenta esegesi, ma anche a livello di individuazione delle fonti perché, come ancora hanno notato Mengaldo o Girardi, in Sereni le fonti sono nascoste, non per volontà di occultamento, ma per profonda interiorizzazione, sicché il loro recupero non può avvenire se non raramente attraverso tessere semplicemente lessicali, o singole immagini, che rischiano anzi, se non pesate, di fuorviare nell'interpretazione globale.¹¹

Su questa linea vorrei provare qui a elencare alcuni casi, diversi tra loro, che esemplificano quello che intendo: 'ipotesti' direi, più che intertestualità. Cominciando da un rinvio ricavabile da una dichiarazione in prima persona del poeta in una lettera a Alessandro Parronchi, ossia il riferimento all'incipit del primo movimento di *East Coker* (secondo dei *Four Quartets* eliotiani), «In my beginning is my end», per *Via Scarlatti*; rinvio che va interpretato evidentemente come recupero di un modello non tanto dal punto di vista puntuale (e tantomeno citazionistico), ma generalmente strutturale e forse antropologico (e *Via Scarlatti*, va ricordato, era il testo finale della prima edizione del *Diario d'Algeria*, poi passato ad aprire gli *Strumenti umani*: «in my beginning is my end» appunto).¹²

Ancora una interferenza ipotestuale può essere rinvenuta nell'improvviso apparire di un esametro carducciano (in realtà invertito: novenario + settenario invece di settenario + novenario) nel verso, replicato, di *Non sa più nulla, è alto sulle ali*: «il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna», prima forte infrazione metrica nella struttura, non ancora a verso lungo, del *Diario d'Algeria*, e che rinvia immediata-

¹⁰ Vittorio Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2013.

¹¹ Cfr. Antonio Girardi, *Rileggendo La malattia dell'olmo*, in Id., *Grande Novecento. Pagine sulla poesia*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 209-222 e Pier Vincenzo Mengaldo, *Ricordo di Sereni*, cit.

¹² Cfr. *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni - Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 73-74.

mente a moduli epici. Mi piace qui rimandare a una bella osservazione di Alessandro Banda, che riporto:¹³

Sereni celebra, attraverso l'ignaro soldato anglo-americano, il mito di Protesilao, il primo caduto greco sul suolo troiano. E nel poeta del pieno Novecento rivivono, intatti, i versi del secondo libro dell'*Iliade*: «... Protesilao bellicoso... l'uccise un eroe dardano, / che dalla nave balzava, prmissimo tra gli Achei» («poly pròtiston tòn Achaiòn»). Oltretutto, Protesilao ce l'aveva nel nome il suo destino. Voleva essere «davanti a tutti» e morì, a Troia, prima di tutti. A quest'eroe greco toccò poi il privilegio di tornare, anche se per poco, dall'Ade al mondo dei vivi. Autentico revenant ellenico, come, del resto, il soldato morto alleato, che torna a visitare nel sonno il poeta prigioniero.

Tessera che si sovrappone e si integra al dato reale che sta dietro all'immagine di questa poesia, e in accordo con quanto ha osservato Girardi a proposito della interdipendenza tra versi lunghi e vocazione dialogica, intesa come apertura alle voci degli altri.

Ancora mi pare ipotizzabile la presenza dell'ipotesto del celeberrimo carme oraziano I IX («Vides ut alta stet nive candidum / Soracte») in una lirica come *Interno*, con la contrapposizione appunto tra interno («Questo sarebbe la pace? Stringersi / a un fuoco di legna / al gusto morente del pane alla / trasparenza del vino» da confrontare con «dissolve frigus ligna super foco / large reponens atque benignius / deprome quadrimum Sabina, / o Thaliarche, merum diota») e esterno («Le colline si coprono di vento. Altri già / battagliaio là fuori, la parola / è alle giovani frasche avventantisi ai vetri, / alle eriche alle salvie in ondate / sempre più folte e torbide, / presto una sola deriva»), dove è interessante soprattutto notare in che modo viene decostruito il testo di Orazio. L'esterno sereniano infatti non riprende dai primi versi del carme l'immagine degli alberi piegati dalla neve e del fiume gelato, ma invece utilizza quella delle piante in battaglia col vento (immagine ben cara a Sereni per quelle forme di animismo di cui ancora Testa ci ha parlato) che in Orazio però segue alla rappresentazione, nella terza quartina, dell'interno ed è subordinata all'intervento degli dei «qui simul / stravere ventos aequore fervido / deproeliantis, nec cupressi / nec veteres agitantur orni». Sereni recupera questa immagine in apertura, ma espellendo l'intervento divino, così che le piante non sono affatto pacificate ma restano in lotta con gli elementi. Una *oppositio in imitando* che forse si può cogliere anche nella sostituzione delle «giovani frasche» («avventantisi»), con recupero sintattico del «proeliantis» dei venti oraziani) di Sereni ai «veteres [...] orni» di Orazio, e che prelude al rovesciamento finale nell'abbandono al «velluto» della morte di contro all'invito al «carpe diem».

¹³ Alessandro Banda, *Tre spiagge e una foce. Ricordo di Vittorio Sereni*, 10 febbraio 2013, web, ultimo accesso: 14 maggio 2014, <doppiozero.com/materiali/giosue-carducci/ricordo-di-vittorio-sereni>.

Infine, ma mi rendo conto di muovermi sempre più sull'onda di suggestioni personali, mi è sembrato di poter cogliere l'influenza di un sonetto petrarchesco, così ancora misterioso ma insieme così felice come *Due rose fresche, et colte in paradiso* – con la sceneggiatura (straordinaria in Petrarca) della presenza di un personaggio osservatore e partecipe, che forza l'ossessività dell'«alienazione a due» (utilizzando un'espressione di Sereni) della situazione amorosa –, in vari passi del Sereni prosatore e poeta. Questo il sonetto (*Rvf* CCXLV), che riporto per comodità, e anche per invitare a un ascolto 'partecipato':

Due rose fresche, et colte in Paradiso
l'altrier, nascendo il di primo di maggio,
bel dono, et d'un amante antiquo et saggio,
tra duo minori egualmente diviso

con sì dolce parlar et con un riso
da far innamorare un huom selvaggio,
di sfavillante et amoroso raggio
et l'un et l'altro fe' cangiare il viso

– Non vede un simil par d'amanti il sole –
dicea, ridendo et sospirando in seme;
et stringendo ambedue, volgeasi a torno.

Così partia le rose et le parole,
onde'l cor lasso anchor s'allegra et teme:
o felice eloquentia, o lieto giorno!

la cui eco gioiosa, seppure contenuta e rintuzzata dall'ironia, si può forse cogliere nella situazione riportata in due passi dell'*Opzione* (TPR 162):

ma intanto osserva, ti prego, questi due qui vicino, che splendore di ragazza, lui magari è un tonto che non la merita, ma insomma li trovo deliziosi, ah gioventù, ah splendore della gioventù, da un quarto d'ora vi sto ammirando.

E ancora oltre, in inciso:

(quei due qui vicino li trovo assolutamente invidiabili, l'ho già detto, ma lascia che lo dica ancora, la dolce ala della giovinezza, per loro cade a proposito anche se è il titolo di un bruttissimo film).

e in uno del *Sabato tedesco* (dove viene raccontata la genesi di *Domenica dopo la guerra*: poesia in cui lo spunto iniziale dell'osservazione della coppia prende poi un

aspetto satirico e amaro; TPR 212):

Ogni tanto qualcuno mi rimprovera di guardare fisso, in modo quasi indecente, le donne. Sarà. Di solito sono donne a muovere il rimprovero, oppure uomini che non pensano ad altro. Ma lo sguardo immesso in altre esistenze che si schiudono all'immaginazione non distingue tra uomini e donne. Caso mai sta qui l'indecenza, nell'intrusione che immagina e immaginando prolunga situazioni, inventa atmosfere, suppone vicende, infine ne è parte, o tenta. Accetto che mi si dia del *voyeur*, che non è ancora veggente ma non già più guardone.

Qui posso peraltro addurre a prova di questa fascinazione almeno un riscontro positivo: ossia la citazione dell'incipit di questo sonetto in un foglietto ora nel Fondo Sereni ma ritrovato nell'edizione Garzanti del Canzoniere. I testi di cui sono annotati gli incipit (*Erano i capei d'oro, Per mezz'i boschi, Una candida cerva, La vita fugge, Zefiro torna, Quel rosignuol, Tutta la mia fiorita, Vago augelletto*) sono infatti riutilizzati nell'intervento su *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, del '74, tranne questo.¹⁴ E ancora a una influenza di questa immagine si può pensare per *Il grande amico* dove nella quartina iniziale, tutta visibilmente tramata da lessico e sintassi petrarcheschi («Un grande amico che sorga alto su me / e tutto porti me nella sua luce, / che largo rida ove io sorrida appena / e forte ami ove io accenni a invaghirmi...») la tessera *grande amico* (per la quale varrà certo anche l'interferenza con la traduzione italiana del *Grand Meaulnes* di Alain-Fournier) prelevata dal sonetto *Io son sì stanco sotto 'l fascio antico* (Rvf LXXXI), dove rappresenta Cristo («Ben venne a dilivarmi un grande amico»), è riletta in una dimensione tutta umana di legame amicale che ribalta (qui è il poeta, «disincantato soldato», «spaurito scolaro» l'oggetto) la situazione di protezione dall'alto (della maturità, della sapienza di vivere) di *Due rose fresche*.

Forme diverse di interferenza insomma che arricchiscono la lettura attraverso un riscontro non semplicemente puntuale, secondo una linea di 'tradizione attiva', di 'funzione' delle fonti, in accordo con il titolo di *Poesie come persone* che Sereni ha dato al ciclo di interventi radiofonici tenuto negli anni '70 per la Radio svizzera, e che ha più volte ribadito a partire dai saggi su Montale. In questo senso è esemplare la coincidenza fra le parole usate nei testi critici su alcuni autori e certe autoanalisi dei propri: lo hanno già ricordato Zublena a proposito di Green, e Colussi per Ariosto e Fortini. A volte questa coincidenza è però più che genericamente tematica davvero alla lettera: abbiamo già visto all'inizio, nella premessa ampia agli *Strumenti umani*, l'uso del termine «materiali da costruzio-

¹⁴ Fondo Vittorio Sereni, SER PR 335, web, ultimo accesso: 18 luglio 2014, <lombardia-beniculturali.it/archivi/compleksi-archivistici/ /MIBA008801/♣>.

ne» a proposito di oggetti e situazioni delle proprie poesie; uso ribadito in una lettera a Niccolò Gallo sempre del '65:¹⁵

Una delle cose che non ho sottolineato è appunto, come ti dicevo, il mettere in gioco l'*io* come materiale da costruzione e come "pezzo" o oggetto di rappresentazione alla pari con altri materiali, pezzi o oggetti: ricorrendo al sogno o all'ironia, o magari a un certo piglio narrativo, l'*io* non più come soggetto poetante ma come personaggio o figura.

Passo che si sovrappone a quanto Sereni scrive nel '61 su Williams (*La musica del deserto*, PP 858-867: 866):

Dei poeti che conosco non di persona Williams è quello che meno attira l'attenzione su sé in quanto individuo, anche se non manca – tutt'altro! – di parlare in prima persona, di dire di sé nelle poesie che scrive; ma ne parla e ne dice alla pari degli altri "materiali da costruzione" di cui si serve. Nella sua opera il personaggio poetico, l'*io*-poetante è come annullato, senza margine per alcun poetico mito individuale. Se si riconosce poeta, si riconosce tale solo nell'atto di firmare la poesia finita, per annullarsi come poeta immediatamente dopo e rinascere come uomo che guarda.

O, per restare agli *Strumenti umani*, si veda ancora quanto Sereni scrive nella parte effettivamente pubblicata della nota introduttiva dell'edizione in relazione ai tempi lunghi della sua composizione (PP 24-25):

Un margine così largo di tempo non implica in alcun modo fasi di lavorazione protratte all'insegna dell'incontentabilità o del rigore dal punto di vista strettamente stilistico, bensì una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e di articolazioni successive, dilatazioni e rarefazioni offerte o suggerite, quando non imposte, dall'esistenza, dal caso, dalla disposizione dell'ora.

Da confrontare con questa osservazione su Petrarca (PP 923-937: 932):

Sappiamo che era instancabile, mai quieto nel correggere, nel variare, nel trasporre, nel tornare su questa o quella parola o giro di parole, in cerca della collocazione giusta, della luce giusta. Obiettivo: l'alta fedeltà ai moti ch'erano sorti in lui e alle figure che dentro di lui avevano assunto. Non si tratta, è ovvio, di incontentabilità o di perfezionismo rispetto a un modello esteriore.

E tangenze che possiamo ricostruire o ipotizzare tramite le citazioni anche spora-

¹⁵ Vittorio Sereni e Niccolò Gallo, «L'amicizia, il capirsi, la poesia». *Lettere 1953-1971*, introduzione e note di Stefano Giannini, Napoli, Loffredo, 2013, lettera 40, pp. 173-175.

diche o le scelte traduttive: non solo ad esempio Char e Apollinaire o il già citato Williams ma anche un rapporto apparentemente minimo e casuale come quello con Albert Camus, l'incontro col cui testo, *Le Taureau enfonce...*, incluso nel *Musicante di Saint-Merry*, Sereni racconta nella *Premessa* all'edizione come una specie di apparizione (PP 325):

Ad esempio, il breve poema in prosa di Camus l'ho trovato e letto del tutto casualmente, accuratamente trascritto a mano su un foglio affisso al portale della vecchia chiesa romanica del Thor, un villaggio nei pressi dell'Isle-sur-la-Sorgue, nel Vaucluse. Il foglio era lì da mesi, forse da anni, sorprendentemente intatto, immune da sfregi e deturpazioni, e l'ho ricopiato lì stante. Poi, dopo alcuni anni, l'ho tradotto espressamente per includerlo qui.

Un accidente che costituisce in realtà un tassello fondamentale nella rete di relazioni private e culturali di Sereni: Albert Camus era infatti amico intimo di René Char, e questa poesia, o poema in prosa, fu pubblicata nel volume *La Postérité du Soleil* edito nel '65 per volontà di Char ma progettato con Camus e dedicato al Vaucluse. E altri ancora sono i punti di contatto forti con Camus: la sua partecipazione alla Resistenza, la sua origine algerina (e basti pensare a Orano dal «caldo nome», la città della *Peste*) e forse ancor più a fondo il suo essere interamente umano, la sua ricerca di una solidarietà priva di ideologie e di illusioni, ma non per questo meno necessaria e cercata, unico strumento di almeno temporaneo sollievo o addirittura di gioia: «d'un bonheur immérité». Questa la traduzione:

Il toro affonda...

Il toro affonda le quattro zampe nella sabbia dell'arena.
Immobile se ne sta la chiesa del Thor, forte della sua pietra:
ma se le avviene di contemplarsi nella Sorga chiara, quella forza si
affina e diviene intelligenza. Incorna il cielo e frattanto sprofonda
in un letto di ciottoli, verso il ventre della terra.
Sul ponte del Thor ho provato talvolta il gusto verde e fugace
di una immeritata felicità. Cielo e Terra eccoli riconciliati, allora.

Una “fraternità” che andrebbe forse ulteriormente indagata, ma che ci offre intanto la bella occasione di ricordare qui insieme Vittorio Sereni e Albert Camus, nel centenario comune della loro nascita.

«Voci pausate e ritmiche»: tra prosa e poesia?

Maria Antonietta Grignani

Prosa e poesia nel corso del Novecento hanno conosciuto incroci decisivi, orientati di volta in volta verso l'uno o l'altro polo. I Vociani hanno amato il cosiddetto frammento lirico all'insegna della caduta di confini tra i generi letterari, l'epoca del Neorealismo invece ha privilegiato un orientamento della produzione in versi sbilanciato verso la prosasticità, se non la prosa. Di romanizzazione della poesia e all'inverso di liricizzazione del romanzo del resto parla diffusamente Michail Bachtin in *Epos e romanzo*, mentre Ronald de Rooy ne *Il narrativo nella poesia moderna* ha osservato, soprattutto nei primi decenni del secolo scorso, lo smottamento del profilo stilistico della poesia, in rapporto alla crisi della lirica e del linguaggio poetico.¹

Le ragioni sono innumerevoli e note: fra tutte la crisi di una soggettività forte, reperibile a vari livelli del pensiero, dalla psicanalisi alla filosofia, dalle arti alle nuove modulazioni del diritto e la messa in discussione dei generi tradizionali. In Italia si è aggiunto nella seconda metà del Novecento un influsso notevole della tradizione anglosassone del *light verse* e della poesia narrativa.²

In Sereni, dove il fenomeno è vistoso, la critica non manca di osservare l'affermarsi progressivo di una tendenza narrativa e dialogica, la presenza di versi intercalati alle prose e, se pure più di rado, di prose inserite in libri di versi; infine una teatralizzazione del discorso poetico, più o meno vistosa.³ Ora che abbiamo a di-

¹ Michail Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in György Lukács et al., *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 180-221; Ronald de Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche e esercizi di lettura*, Firenze, Cesati, 1997.

² Luca Lenzi, *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Firenze, Cadmo, 2012, soprattutto l'Introduzione; Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

³ Come si sa nell'edizione del Saggiatore 1980 la poesia *La pietà ingiusta* chiude *L'opzione* e fa da raccordo con *Il sabato tedesco*; in quest'ultimo figurano quattro poesie, quasi

sposizione alcuni importanti carteggi, possiamo verificare come la «tentazione della prosa» abbia accompagnato fin dai tempi di *Frontiera* la mente di Vittorio Sereni, destinato alla notorietà soprattutto come poeta.

Nelle lettere a Giancarlo Vigorelli tra il 1937 e il 1942, dunque all'epoca della prima raccolta, serpeggia un'inquietudine foriera di un cambio di direzione, che in parte avverrà già nel *Diario d'Algeria* e che si può sintetizzare così: rifiuto di quello che allora si definiva ancora il *canto* (p. 31); timore di restare oscuro e nel contempo senso della necessità delle *scorie*, cioè inservibilità della distinzione di poesia-non poesia (p. 34); insoddisfazione nell'equilibrio del rapporto tra gli oggetti e il soggetto, a causa di una preponderanza avvertita negativamente in quest'ultimo, in altre parole sbilanciamento tra la necessaria intimità con la propria materia e l'altrettanto necessaria distanza (p. 36: «sono io che vado in cerca degli oggetti, non sono gli oggetti che cadono e si raccolgono spontaneamente in me»); dichiarazione procedurale sui versi «isolati ed enigmatici che aspettano di organizzarsi attorno a un nucleo» (p. 52), dove la memoria e il fissaggio ritmico di spezzoni non modificabili (cosa e immagine della cosa) sono destinati a dislocare quei versi enigmatici magari da un nucleo testuale all'altro; il che risulterà un tipico modo di comporre dentro gli *Strumenti umani*.⁴

Nel carteggio con Luciano Anceschi si leggono passi come il seguente: «Ma intanto credo che la mia strada non sia più nella poesia, ma nella prosa: più precisamente nel racconto. Le mie ultime poesie lo dicevano già, e anche le ultimissime due in tutto [sono *Immagine* e *In me il tuo ricordo*]» (5 novembre 1940).⁵ In effetti *Immagine* alterna diversi tempi verbali, «dall'imperfetto del ricordo (che si ripercuote sul presente) all'immaginazione del futuro», con nomi di luoghi e citazione di un passo di canzonetta. Da questa spinta alla narrazione sono derivati nel tempo – ma a lungo in un rango di importanza o visibilità minore – molti racconti, talora anche lunghi, che avrebbero trovato una sede complessiva soltanto in un progetto non concluso e in un volume postumo, ma avrebbero nutrito di slarghi dialogici e di respiro narrativo le poesie più mature.⁶

certamente tutte del 1975 (*Poeta in nero*, *Revival*, *Domenica dopo la guerra*, *La malattia dell'olmo*), che poi entrano in *Stella variabile*.

⁴ I riferimenti alle pagine sono a *Giornale di Frontiera*, a cura di Dante Isella, Milano, Archinto, 1991; molte osservazioni d'autore anche nell'Apparato di *P.* Molto utile l'edizione commentata di *Frontiera* e *Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2013.

⁵ *Vittorio Sereni. Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 68-70.

⁶ La citazione è dal commento a *Frontiera* di Georgia Fioroni, cit., pp. 164-165. Le prose 'narrative' di Sereni pubblicate in vita cominciano nel 1946 (*Male del reticolato*), si intensi-

Il gioco e le interazioni tra gli estremi del ventaglio compositivo e stilistico di Sereni forse si possono comprendere meglio in connessione alle funzioni attive che lo scambio con esperienze formali altrui e la citazione assumono nelle loro cangianti declinazioni.

L'intertestualità, intesa come varia fenomenologia e intreccio della citazione e dell'allusione, si fa in Sereni sempre più frequente, ma sempre più tende a atteggiarsi a interdiscorsività, secondo la terminologia di Michail Bachtin, mediante la maschera di una voce – traudita o interiorizzata o onirica – e quella, grafica, del corsivo intercalare.

Anche il *motto* di oraziana memoria piace a Sereni e infatti compare in esergo a versi e prose, dal Kavafis di *Ventisei* al Salvatore Di Giacomo del *Sabato tedesco* al Montaigne posto in cima a *Stella variabile*, e si tratta di allusioni o citazioni integrative non ironiche. Penso qui alla distinzione di Gian Biagio Conte tra *allusione integrativa* e *allusione riflessiva*, la prima vicina alla metafora, la seconda invece alla similitudine. La citazione integrativa produce un'unica immagine a due facce, che rigenera all'unisono la memoria del poeta e quella del lettore in rapporto a «una situazione poetica cara ad entrambi», si pone come significante del significato secondario indicato per allusione, opponendosi alla trasparenza semantica del discorso di consumo. Simile a un vetro quando si appanna e mostra opacità, scrive Conte, essa richiede collaborazione interpretativa per diventare trasparente, rivelando sotto la superficie le «radicazioni filamentose che distendono [...] una rete (peculiare per quel contesto) di richiami associati, di reminiscenze, imitazioni, allusioni». Il lettore deve riconoscere la lettera e il senso, il metaforizzante e il metaforizzato ai fini della significazione e interpretazione.⁷

Come suole accadere nella poesia del Novecento a vocazione 'civile', il riuso dantesco funge da classico contraltare alla lirica monodica di filiera latamente petrarchesca. L'alone purgatoriale del *Diario d'Algeria* nelle zone tematiche della reclusione e della guerra 'girata altrove' («Corre un girone grigio in Algeria / nello scherno dei mesi»), richiama atmosfere dantesche. Nel *Male d'Africa*, aggiunto alla seconda edizione del *Diario* e inserito anche negli *Strumenti umani* (entrambi usciti nel 1965), si leggono passi più aspri e di rinvio più sicuro, come quello su Gibilterra (*Inf.* XXX, 20 ove Ecuba «forsennata latrò sì come cane»):

ficano negli anni degli *Strumenti umani*, per giungere all'edizione dei Cento Amici del Libro di *Stella variabile* del 1979 (con il racconto *Ventisei*) e al progetto della *Traversata di Milano*.

⁷ Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1974, nuova edizione con prefazione di Cesare Segre, Palermo, Sellerio, 2012; le citazioni dalle pp. 48 e 52.

Gibilterra! un latrato
il muso erto d'Europa, della cagna
che accucciata lì sta sulle zampe davanti
(vv. 57-59)

Negli *Strumenti umani* il pezzo intitolato *Intervista a un suicida* non per nulla è inserito nella sezione *Apparizioni o incontri* come uno dei molti colloqui fantomatici, questa volta con l'anima di un amico di cui si svolge il funerale:

Mi volsi per chiederlo alla detta anima, cosiddetta.
Immobile rispose per lei (per me) una siepe di fuoco
crepitante lieve, come di vetro liquido
indolore con dolore.
Gettai nel riverbero il mio *perché l'hai fatto?*
Ma non svettarono voci lingueggianti in fiamma
(vv. 15-21)

La memoria del lettore va innanzi tutto al canto dei suicidi, poi a una serie di altri luoghi danteschi: *Inf.* XXVI-XXVII con le fiamme che fanno uscire la parola delle anime fraudolente (Ulisse: «come fosse la lingua che parlasse / gittò voce di fuori»); *Purg.* XXVII, 49-50, quando Dante saggia il muro di fiamma e osserva: «Sì com' fui dentro, in un bogliente vetro / gittato mi sarei per rinfrescarmi».

Più in là il suicida prende la parola nel fuoco, «parlando ornato» (cfr. *Inf.* II, 67 «con la tua parola ornata» e XVIII, 91 «con segni e con parole ornate») e cita esplicitamente in corsivo il famoso verso di Cacciaguida (*Par.* XV, 137): «*mia donna venne a me di Val di Pado*» (v. 31), riorientando così la lettura sull'ipotesto dantesco.

Ma è la vocalità, o conferimento di voce interdiscorsiva a elementi del tutto cartacei di fatto intertestuali, che si sviluppa esplicitamente nel corso del *Sabato tedesco* (1980) dove, poco dopo l'inizio, si legge:

Certe voci risalite da lontano mi hanno scortato in viaggio; o meglio mi hanno tirato la corsa, quasi fosse in quelle la forza propulsiva del viaggio stesso. Pausate e ritmiche, non troppo diverse da uno scambio di battute da una finestra all'altra colte su una strada solitaria. Voci così s'insediano nella memoria, animano un momento dell'esistenza e lo fissano [...]. (*TPR* 204)

L'alternanza di sequenze 'narrative' in tondo e di inserti in corsivo guida la lettura suggerendo due piani complementari. Verso la fine il secondo segmento corsivato riprende e sviluppa una lettera a Nefertiti sul tema della bellezza, ripigliando anche il tema delle voci:

Ancora non le ho parlato di certe voci pausate e ritmiche che di tanto in tanto mi tira-

no via [...] Sono scappatoie alla fissità che da qualche tempo mi ha preso. (TPR 219)⁸

Subito nei pressi del primo passo citato sulle voci «pausate e ritmiche» troviamo brani in corsivo della traduzione sereniana di *Le voyageur* di Apollinaire, ma con occultamento della fonte; come più tardi tracce di traduzioni sereniane di René Char. Quella che parla davvero è la lezione della poesia declinata con la forza e la modestia di una interlocuzione.⁹

I trapassi da un motivo all'altro, da un ipotesto all'altro caratterizzano la narrazione tipica di Sereni: non racconto, si badi, ma narrazione, come ha chiarito a suo tempo Gabriele Frasca, dove chi narra fa rivivere con effetti di voce un procedimento in atto, un attraversamento percettivo.¹⁰ Vengono alla mente i due pezzi ritoccati a distanza del *Diario d'Algeria* dove scompare la condensazione che li aveva resi sibillini e decontestualizzati, mentre il nucleo di narrazione instaurato vale «come memoria del preciso rapporto tra la circostanza (momento o situazione) di fatto e un testo scritto» (*Due ritorni di fiamma*, ID2 68). Si tratta in definitiva del rovesciamento direzionale del proverbiale correlativo oggettivo, cioè dell'uscita dal carattere centripeto a implicazione narcisistica che, nonostante la metafisica dell'oggetto, ineriva alla relazione montaliana (e eliotiana) tra un pensiero-sentimento privato e la sua proiezione sull'alterità degli oggetti. Che cosa si era verificato nel frattempo?

Nel frattempo Sereni aveva tradotto tra l'altro *La musica del deserto* di William Carlos Williams, di cui commentò accuratamente la poetica nell'introduzione al volume curato con Cristina Campo nel 1961.¹¹ Come sempre un poeta, quando parla di altri poeti, dice parecchio di sé e infatti la «costante inclinazione a sviluppare fin dove possibile la potenzialità della cosa» di Williams e la «proliferazione, per acquisizioni e dilatazioni successive, degli oggetti che hanno costituito la sua esperienza sensibile» (LP 70-71 e 69) sono indicazioni di poetica di Sereni stesso, che non a

⁸ A proposito della *fissità* va ricordato che proprio il titolo *Fissità* è conferito a un pezzo del 1981, uno dei testi cronologicamente più tardi di *Stella variabile*: prova di un passaggio incrociato tra parole-tema del *Sabato tedesco* e poesie coeve.

⁹ Sulla struttura polifonica del *Sabato tedesco* si veda il recente ricco contributo di Laura Barile, *Polifonia e poesia: il «palpito contrario» che risale dal fondo nel «Sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, «Per leggere», XIII, 25, 2013, pp. 165-186, che rinvia a studi e osservazioni di chi scrive e di Luisa Previtera, Roberto Galaverni, Renato Nisticò.

¹⁰ Gabriele Frasca, *Il luogo della voce*, in *Per Vittorio Sereni, Convegno di poeti*, Luino 25-26 maggio 1991, a cura di Dante Isella, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1992, pp. 20-31.

¹¹ Vittorio Sereni, Prefazione a William Carlos Williams, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1961, anche in «aut aut», 61-62, 1961, pp. 110-118 con titolo *Una proposta di lettura*, poi LP 65-76, con titolo *La musica del deserto*.

caso in questo saggio parla di poesia come energia e della dimensione epica che si sviluppa dalla dimensione lirica e viceversa, non essendo per Williams la lirica mai una finalità.

In certe lettere coeve a Luciano Anceschi, parecchio polemiche contro il *dimostrativismo* e l'*asintattismo* schizomorfo dei Novissimi, fiancheggiati dall'amico, Sereni manda innanzi il raggiungimento della lingua comune contemporanea, l'accrescimento di vitalità o energia e la riduzione dell'io da parte del poeta anglosassone e di sé medesimo: «sono cose che io sento da sempre e ho sperimentato in proprio e che non ho mai detto così chiaramente come nella nota su W.C. Williams».¹²

Il fastidio per i Novissimi e poi per la Neoavanguardia fu condiviso da Sereni, tra parecchi altri, con Andrea Zanzotto, ma nel nostro autore la lezione che promana dall'esterno, da cose e persone, si accompagna ancor prima degli anni Sessanta con la scoperta del tono parlato e con l'attenuazione del pronome soggetto di prima persona, reperibile tanto nella produzione autonoma in italiano quanto nel modello anglosassone. La repulsione per lo sbandieramento di novità dei poeti 'novissimi' cari a Anceschi risulta particolarmente acuta e giustificata, se si pensa che già nella prima raccolta *Frontiera* il pronome di prima persona è spesso oscurato da un *noi* collettivo (*Terre rosse, Canzone lombarda, Strada di Zenna, il finale di Immagine*).

A mostrare quanto Sereni prestasse un orecchio vigile e critico alle tendenze del momento vale una sua lettera all'editore Vanni Scheiwiller in occasione dell'uscita de *L'opzione* (1964), ove commenta le ragioni della scelta di un «io parlante argomentante e congetturante» in quel testo così fuori da qualsiasi genere letterario riconoscibile; il cui stile smozzicato e *magnetofonico* riproduce sì il *bavardage* della Fiera del libro di Francoforte, ma anche fa il verso a una maniera in voga:

Ma torniamo a questa cosa più modesta che è *L'opzione*, per la quale mi sono valso – come primo effetto dell'auscultazione di quel ronzio o bavardage – di un mezzo in cui eccellono alcuni odierni narratori di professione: voglio dire di quel “parlato” che ha già dato tante prove ai vari livelli d'intonazione dal cosiddetto monologo interiore alla prosa magnetofonica – come dicono ora. Adottandolo in questa sede ho adottato né più né meno che una *maniera*, mi sono insomma trovato a rifare il verso a quegli esempi più o meno illustri nella misura in cui quasi lo imponevano, a tutta prima, le esigenze di traduzione del più volte nominato ronzio o bavardage; e, in secondo luogo, la situazione o congiuntura specifica che si andava rivelando di pari passo col rivelarsi del profilo potenziale. Della forma possibile di quella storia implicita e congetturata. (TPR 447)

Sereni insiste sulla adozione di quella *maniera*, ma subito dopo spunta una critica

¹² Si vedano due lettere ad Anceschi, la prima databile al gennaio 1961, la seconda in data 8 agosto 1962, in *Vittorio Sereni. Carteggio*, cit., pp. 212 e 229.

importante: essa «indurrebbe semmai a meravigliarsi che possa tuttora passare come tecnica moderna e assunta una volta per tutte a mezzo d'espressione questa che è di fatto una convenzione in più, ormai raggelata al punto d'intersezione tra universo linguistico e universo interpretativo».¹³

Donde il correttivo suo all'andamento di simulazione del parlato, nelle fughe verticali di tutta la prosa. È un fatto a che partire dall'*Opzione* e fino al *Sabato tedesco* frequentissime sono le pause d'esitazione tipiche del parlato, tra monologo interiore e voci altrui, ma il tutto resta controbilanciato da torsioni sintattiche che innalzano il tenore, quali gli iperbati e la posizione letteraria del sintagma aggettivo più sostantivo. Ancora nel *Sabato* e in *Stella variabile* voci di fuori e voci di dentro si intrecciano, perché chi sviluppa una situazione – e cioè la narrativizza sia nei versi che nella prosa – fa appunto rivivere al lettore un procedimento in atto, un attraversamento percettivo, evitando le polemiche di principio, di scuola, di gruppo.

La modulazione della prosa risulta elaborata quanto la poesia. In poesia compaiono intrecci di locutori e una postazione mobile della voce accanto a quelle iterazioni, riprese e specularità individuate tempestivamente da Mengaldo.¹⁴ La prosa narrativa, dove l'io è atteggiato come personaggio in una postura più fittizia, vede molta sintassi nominale, molta sprezzatura, quinte discorsive con lineette, corsivi, ma anche estrema cura retorica e emergere di figure ben sperimentate nei versi. Lavoro etimologico, paraetimologico, iterazioni, chiasmi e riprese sono frequenti già nell'*Opzione*: «con lo stile d'un benefattore di stile» (TPR 161); «il telefono suona a vuoto per un pezzo [...] da un pezzo il telefono suona a vuoto, ma non sulla sua camera vuota [...] e telefono a vuoto in un vuoto immenso e abbagliante» (TPR 163), «le cangianti striature della più e meno bionda biondezza... Già, il cangiante dall'acciaio all'acqua marina» (TPR 164); «ramble fiorite e canore, nubi gonfie di luce [...] alcune architetture stralunate» (TPR 166), con tre riprese in variazione aggettivale poco più avanti: «ha messo in moto in me ramble nuvole architetture [...] al di là delle ramble nuvole architetture allucinanti [...] ramble nuvole architetture folli» (TPR 166-167). Nel *Sabato tedesco* segnalo tra i molti un paio di casi: «immutata e immutabile» (TPR 216); «la pioggia / fredda sulla guerra fredda» (TPR 208, da P 210-211).

¹³ Altra lettera, mutila, a Scheiwiller dopo la correzione delle bozze dell'*Opzione* ricusa parentele con il *nouveau roman* che delocalizza, elimina nomi e toponimi per partito preso, per ragioni di 'poetica'. Sereni ribadisce di dover chiedere scusa «ad alcuni autori contemporanei» italiani e stranieri «per aver loro fatto il verso»; dice che non aveva altro mezzo «per far vivere quel ronzio o bavardage che per circa una settimana ogni anno lo ossessiona nella città innominata» (TPR 448).

¹⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», VI, 17, febbraio 1972, pp. 19-48, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 359-386.

Anche l'andamento triadico concorre a rendere ritmica la prosa: «un'esitazione, un'insoddisfazione, una riluttanza [...] e poi i piccoli, i minimi, gli oscuri senz'altra tensione che quella dei piccoli minimi oscuri affari» (*L'opzione*, TPR 183); «una loro affinità o contiguità o associazione spontanea, per di più fertili di altre affinità contiguità associazioni spontanee» (TPR 208). Nel *Sabato tedesco* l'impressione è che si incrementino valori ritmici e procedure astrattive, anch'esse molto vicine alle caratteristiche della poesia: «lame d'acqua lampeggianti nello screpolato e arsiccio della steppa [...] equiparandoli nell'illimitato, nell'ubiquità a questi spazi nuovi» (TPR 205); «volti [...] di fatto rimossi nel mai esistito» (TPR 209). Al limite si perseguono scansioni sotterraneamente versali e effetti di rima (miei i segni grafici e i corsivi):

E questa città dove fino a non molto tempo fa c'erano ancora rovine; / ma erano rovine ancora umane, / impastate di carne e sangue, / certamente più umane e palpitanti / di questi grattacieli e vetrine... (*L'opzione*, TPR 174)

Come si è accennato, l'attività saggistica di Sereni fa eco e non di rado preannuncia senza 'dimostrativismi' o dichiarazioni sbandierate soluzioni da lui stesso esperite. *Il lavoro del poeta*, conversazione di estetica tenuta alla Fondazione Corrente nel maggio 1980, insiste sul periodo preliminare e fiancheggiatore rispetto al testo finale e addirittura rispetto alla messa in pagina dei primi abbozzi.¹⁵

Sereni ragiona intorno a *Il Tordo* di Giorgio Seferis. o meglio intorno alle pagine del diario e a una lettera d'autore sulla genesi del poemetto; dove si illustra il processo creativo per cui il vascello sommerso chiamato appunto Il Tordo si è manifestato a lungo come vessillo o «immagine opaca», per dar luogo alla successiva tensione o «reazione a catena» che si verifica inaugurando e assecondando il lavoro del testo:

Ecco fra l'isoletta e la costa sommerso *Il Tordo*. Solo il fumaiolo emerge di poche dita dall'acqua. [...] L'acqua, appena increspata, e il gioco del sole hanno fatto sì che il vascello sommerso, coi suoi alberi rotti... fluttui ora come un vessillo, o un'immagine opaca dentro il cervello. (PP 1128-1129)

Passa poi a Francis Ponge, tra *Vita del testo* e *Il partito preso delle cose*, prendendo a lungo in esame *Comment une figure de paroles et pourquoi*, dossier della fase pre-testuale della «poesia in prosa» *La figure sèche*.¹⁶ La fase degli avantesti è messa da Ponge alla pari del testo definitivo, perché nessuna enunciazione è definitiva, mentre la sequenza denota un 'passaggio di energia', commenta Sereni (e si ricordi quanto

¹⁵ Conversazione di estetica uscita per la prima volta in «Incognita», I, 1, marzo 1982, pp. 47-62, ora PP 1126-1143.

¹⁶ Francis Ponge, *Vita del testo*, Milano, Mondadori, 1971; Id., *Il partito preso delle cose* [1977], introduzione e traduzione italiana di Jacqueline Risset, Torino, Einaudi, 1979.

da lui detto su Williams nel 1961!). Ponge parla anche di «consolazione materialista» del proprio lavoro per la colluttazione tra evidenza della cosa e tentativo della parola di avvicinarsi alla cosa medesima, essendo le cose da descriversi e le parole che tentano descriverle strettamente embricate. Sereni, da ultimo, nota che certe stesure intermedie del *Fico secco* sono più condensate e ‘liriche’ rispetto alle successive e perfino rispetto alla lezione a stampa, il che non è ovvio per la tradizione sostanzialmente idealistica e teleologica italiana, ancora nelle frange tarde di certa critica delle varianti, che risente più di quanto non dica dell’impostazione crociana. Sottolinea infine il concetto di *evidenza* del corpo e di una sua irriducibilità allo spirito, cioè alla parola. Ponge dice ancora in *Vita del testo* che il poeta non deve mai proporre un pensiero ma un oggetto, deve cioè far assumere perfino al pensiero una posa di oggetto. Quest’ultima dichiarazione ci riporta alla mente una volta di più una famosa affermazione di Williams, condivisa da Sereni: «Non Ideas but in Things».

In questo nodo di riflessione estetica, mai sbandierata ma fermamente ancorata a certe letture, sta la ragione della pervietà del passaggio tra andamento orizzontale della prosa e verticale della poesia. Anche in Sereni la prosa esplicita il contesto genetico della poesia, un po’ come accade in Ponge. Non si tratterà forse di una consolazione materialista come nel fico fatto di parole, ma senz’altro si tratta di una consolazione fenomenologica, che tra l’altro non crede opportuno distinguere in gerarchie di ‘genere’ – e con separazioni rigide prosa-poesia – i risultati formalizzati dalle premesse esperienziali.

Tra il *Sabato tedesco*, da una parte, e *Strumenti umani* o *Stella variabile* dall’altra sono molti gli esempi di mutuo rinvio, punteggiato di tessere formali che slittano senza infingimenti o mascherature a segnare la dialettica tra intimità e distanza in cui consiste il lavoro del testo:¹⁷

*Presto una cascata di un bel verde squillante [...] avrebbe occultato nomi e targhe.
[...] La carità. Gira su se stessa e si svia. E così l’ironia e l’allegria [...]. (TPR 220)*

Stecchita l’ironia, stinto il coraggio
sfatto il coraggio offesa l’allegria.
Ma allora, ma dunque sei tu
che mi parli
da sotto la cascata di fogliame e fiori,
proprio tu che rispondi?
(*Requiem*, datato 1975, vv. 1-6)

¹⁷ Deduco il raccordo tra i due termini complementari dall’intervento di riflessione sul proprio lavoro di poeta di Fabio Pusterla intitolato appunto *Intimità e distanza*, «Versants», 60, 2, 2013, numero monografico su *Autrici e autori della Svizzera italiana nel secondo Novecento*, a cura di Pietro De Marchi, pp. 139-146.

Già, le belve onnivore. Le nuove belve intraviste qualche anno prima a un chiaro di luna riflesso sul pavimento all'ingresso del night [...] La ferocia, avevo pensato, che consiste nel mangiare di noi cuore e memoria. (TPR 209)

Tutto ingoiano le nuove belve, tutto –
si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore.
A balzi nel chiaro di luna s'infilano in un night.
(*Nel vero anno zero*, datato 1964, vv. 18-20)

Potrei tutt'al più aspettarmi di veder lampeggiare nella penombra in cui vive il suo sorriso già abbastanza imprevedibile. [...] Addio, dunque, Nefertiti, o arrivederci in un'altra era, passata o futura. Caso mai un qualche sortilegio della macchina del tempo mi facesse sbarcare dove fossi sicuro in ogni caso di trovare lei. (TPR 216 e 221)

Nell'ultimo caso il riferimento è a *Madrigale a Nefertiti* della sezione *Traducevo Char*, intitolato prima *Madrigale da lontano* e datato 1978:

Dove sarà con chi starà il sorriso
che se mi tocca sembra
sapere tutto di me
passato futuro ma ignora il presente
se tento di dirgli quali acque
per me diventa tra palmizi e dune
e sponde smeraldine
– e lo ribalta su uno ieri
di incantamenti scorie fumo
o lo rimanda a un domani
che non m'apparterrà
e di tutt'altro se gli parlo parla?

La via italiana per uscire dalla lirica ha sofferto talora di una sindrome da ipercorrezione, rischiando una certa depressione stilistica. Sereni, invece, ha saputo far passare il mare in un imbuto, prendendo in contropiede il modello 'magnetofonico', modulando nei versi e nella narrazione il carattere docilmente 'vocale' e dialogante che arricchisce e completa il punto di osservazione. La sua perplessa utopia sul punto da cui potrebbe dipartirsi un futuro che mai è stato, i «cento futuri del passato», un passato rimosso nel presente ma che potrà avere riscatto nel futuro, parte – come scrive nella pagina finale del *Sabato tedesco* – «dal punto arretrato nascosto in noi stessi», giocando sulla simultaneità delle voci letterarie continuamente ribattute da versi a prosa e da prosa a versi, in quella sorta di simultaneità perpetuamente rivisitata che è – eliotianamente – il rapporto tra tradizione e talento individuale.

II. Attraverso i testi...

Le ortensie di Sereni

Giovanni Pacchiano

Guardavo il lago, questa mattina, prima di entrare nella sala del convegno: blu sotto il blu del cielo, un blu impenetrabile, come sa essere solo in alcune fredde nitide giornate d'inverno, che nascondono sotto la tersa impassibilità dell'aria il mistero dell'infinito. Da piccolo (sfollato insieme alla mia famiglia, ho abitato a Creva, sopra Luino, dai tre mesi di età fino ai quattro anni), per quanto il ricordo sia sfocato e possa far travisare sensazioni antiche, ho visto altri aspetti del Lago Maggiore: cupo e imbronciato, nell'attesa del temporale, evanescente nelle pallide giornate di nebbia, spazzato dai venti di primavera o soffocato dall'afa estiva. O, forse, sono soltanto invenzioni fondate su ritorni successivi a quello che considero il mio paese natale; ritorni sempre più sporadici, fino a un'assenza di oltre 40 anni. Ma questa mattina, sul vivo del luogo caro a Sereni, mi viene da pensare che alcuni poeti non possano essere capiti fino in fondo se non legandoli al loro 'paesaggio': non solo quello dell'anima, ma anche quello dei posti del cuore. È il paesaggio che ci aiuta: così, è banale ricordarlo ma va detto, per il Leopardi, per il Pascoli, così per il Montale del Levante ligure, così per Sereni, tanto più che le immagini luinesi, le figurazioni del lago, rappresentano, saldandosi *e contrariis*, l'esatto rovescio dell'amata e insieme faticosa vocazione cittadina milanese, espressa in alcune fra le più belle poesie degli *Strumenti umani*, come *Via Scarlatti* e *Il male d'Africa*. Un poeta a più facce, insomma, e a più paesaggi, sempre legati a una sorta di innamoramento per essi che non esclude ripulse o rimpianti, se si aggiunga anche il terzo lato della triangolazione, il fiume Magra che, tra Liguria e Lunigiana, sbocca sul mare, «un bel fiume negro d'America» (*Un posto di vacanza*).

Dov'è il poeta Sereni, se non in questa voluta non-concludenza dei sentimenti? Che si vorrebbero abbarbicare a un luogo con il timore di tradire l'altrove, ma, insieme, anche la propria vocazione poetica; che chiedono al luogo stesso, come in *Un posto di vacanza*, di dimenticarlo, l'uomo Sereni, di non lusingarlo più. Benché il nodo stia all'opposto: è a Sereni che tocca non dimenticare, e portare con sé, lungo tutto il percorso della sua poesia, da *Frontiera* fino all'ultima raccolta, *Stella varia-*

bile, lo strascico di una vita dichiarata a metà, lusingata e insieme respinta per via dell'impossibilità di 'tenere' tutto se non nella friabilità del ricordo: specchio del «tempo sperperato» di *Altro compleanno*, la lirica conclusiva di *Stella variabile* e della sua esistenza. Ogni parola, poetica e no, si riallaccia all'antica e insieme la rinnega. E beata la giovinezza, quando questa sensazione non si è ancora saldamente radicata nella coscienza. È per questo, forse, che amo *Frontiera*, la prima raccolta poetica di Sereni, più delle altre, al di qua di ogni giudizio estetico (riconosco in *Gli strumenti umani* la raccolta perfetta, e in *Stella variabile*, nella sua vibrante benché contenuta drammaticità, attenuata solo dalla certezza degli affetti familiari, la stupenda dichiarazione di quel fallimento che ogni uomo sente quando gli anni avanzano, giacché alla fine mai i conti tornano). Perché, come è multiforme, e dunque libero, il lago nell'imprevedibilità del suo cangiare, che impone a chi osserva e se ne sente attratto, così appare multiforme in *Frontiera* la prospettiva poetica aperta: Sereni non ha ancora definitivamente scelto, dentro di sé, chi voglia (o debba?) essere come poeta. Un'aggiunta di fascino per una raccolta così priva di confini, nonostante il limite dichiarato dal titolo. Abbandonarsi a una morbida, tenera liricità, come nel magnifico attacco di *Canzone lombarda*, una delle sue poesie più note:

Sui tavoli le bevande si fanno più chiare
l'inverno sta per andare di qua.
Nell'ampio respiro dell'acqua
ch'è sgorgata col verde delle piazze
vanno ragazze in lucenti vestiti

o invece perseguire l'itinerario di una poesia più meditativa, ancora minacciata (beata gioventù) dall'enfasi, come appare in una lirica contigua, *Compleanno*, che così si chiude:

Maturità di foglie, arco di lago
Altro evo mi spieghi lucente,
in una strada senza vento inoltri
la giovinezza che non trova scampo

e che si abbina alla «giovinezza vaga e sconvolta» di *Maschere del '36*.

Cantare o riflettere. È il bivio di fronte al quale sembra trovarsi il Sereni di *Frontiera*. Non possiamo non tener conto delle energie di queste due componenti che, più che attrarsi, come avverrà poi, e fondersi, ma non senza un residuo di attrito, qui si contrastano: ciò che, con una bella immagine, riferendosi a se stesso ma più in generale all'aura di quel particolare momento della vita, un altro grande e mai abbastanza riconosciuto poeta, Sergio Solmi, definì come la «giovinezza fervida e indecisa». Devo ammettere che, quanto a *Frontiera*, sto, al primo impulso, dalla parte del Se-

reni lirico, e dei suoi contrappunti di luci, colori, suoni, movimenti che penetrano nel paesaggio così come nella poesia e nella coscienza di chi legge con la forza che solo la grazia della gioventù sa esprimere e comunicare. Il «vortice d'ombra e di vampe», insomma, di *Incontro*. Ma c'è già anche l'altro Sereni di cui occorre tener conto: il Sereni che pensa su Sereni e sul poetare. Più avanti, dunque, le due nature si uniranno, e con risultati mirabili, ma a me oggi piace l'imperfezione come segno di modernità nel Novecento più avanzato, una modernità seriale come verità più vera e più profonda, che non fa ancora presagire appieno ciò che verrà scelto dopo, quanto il poeta deciderà di essere; e che in alcuni momenti riesce a raggiungere un sublime intessuto di bellezza e di caduta, com'è per la nostra storia e per la storia del mondo. Sereni, ci ha ricordato più volte, e con piena ragione, Pier Vincenzo Mengaldo, è un poeta esistenziale, non un metafisico. E come tale si comporta nei suoi versi. L'esistenziale rischia consapevolmente di rasentare il cascame, il metafisico vi rinuncia in nome dell'oscurità. È più appariscente ma ha meno coraggio.

Va da sé: chi scrive poesie negli anni Trenta del Novecento deve fare i conti con Montale e con Ungaretti. Il fortissimo impulso ritmico di Montale, l'eco delle rime interne, i versi finali sigillo. L'angoscia di Montale parte dall'esistere ma lo trapassa, si fa metafisica. Da Ungaretti (un poeta che amo per le liriche di guerra, ma che mi sembra diventare più avanti completamente artificioso, per ritrovare una vena non artefatta nelle poesie della vecchiaia), il giovane Sereni mutua a tratti la tendenza all'allusività: una cifra poi destinata a scomparire. Tuttavia, il vero incontro-scontro è con la poesia altissima del Novecento, appunto con Montale. È troppo intelligente, Sereni, per compiere operazioni di ricalco. Sarà possibile costruire un montalismo di ritorno, metamorfizzato, con la *reductio* all'appunto sulla quotidianità, al controcanto malinconico di chi, nel dopoguerra, ha da fare i conti solo con «mali minori», nell'altro grande del pieno Novecento e della generazione postmontaliana, l'unico che possa stare alla pari con Sereni e con Giorgio Caproni: il milanese Luciano Erba. Ma Sereni cerca una strada diversa. Devo ammetterlo: a parte *Frontiera*, non sono stato attratto in modo speciale dalla poesia di Sereni fino ai miei trent'anni, così come nel jazz ci ho messo molto tempo per capire Bill Evans (un colosso, un titano del pianoforte, penso ora). Per il fatto che l'approccio all'afflato lirico filtrato dalla costruzione, così in entrambi, richiede nel fruitore la maturità cronologica, e magari esperienziale, di cui la giovinezza è destituita. Nondimeno, se è vero, che il nostro inconscio è atemporale, ecco allora giustificarsi, almeno in me, il *continuum* della predilezione per *Frontiera*: la raccolta che, in potenza, ma, in alcune delle sue liriche, anche in atto, racchiude in sé la possibilità di tutte le età della vita e di tutte le strade poetiche percorribili; tanto che il ventaglio è più largo, imperfetto ma più largo, ed è motivo di fascino. Così come è affascinante e insieme disturbante, nella vita, la discontinuità dell'adolescenza.

Ma dovrò passare a un esempio concreto, scelto partendo dalla premessa che ogni

occultamento è segno di potenziale disvelamento. E perciò mi sono chiesto perché la sezione di *Frontiera* intitolata *Versi a Proserpina*, compaia – cinque poesie – soltanto nell’edizione 1966, e tra l’altro decurtata di altre cinque poesie che fanno parte del fascicolo originale, costituito da dodici fogli dattiloscritti. Il fascicolo, ci spiega l’edizione critica delle *Poesie* di Vittorio Sereni, per cura di Dante Isella (*P* 379-380), è aperto da una Nota dell’autore datata 30 ottobre 1960, in cui, a proposito degli stessi *Versi a Proserpina*, commenta: «Mi sembrano dunque nell’insieme i miei versi più giovanili ed estenuati insieme. Perché dunque riprenderli, visto che li avevo scartati dalle brevi raccolte precedenti? Li riprendo per le ragioni opposte a quelle per cui li avevo scartati. Prima si trattava di nascondere una debolezza, un cedimento, un lato esteticamente manchevole. Oggi, perché nasconderli? Documentiamoli, invece».

Ci troviamo di fronte a un paradosso. Dato che alcune di queste poesie, tra cui quella di cui parlerò, sono, per usare l’espressione comune che adoperiamo quando vogliamo significare una nostra reazione emotiva di adesione, ‘belle’. Perché dunque il rinvio fino al 1966 della pubblicazione della raccolta come sezione del più ampio *Frontiera*, e ancora con soppressioni e mutilazioni? Questa volta la risposta più ovvia – perché non gli piacevano, poiché le trovava deboli –, come sostiene lo stesso poeta, non tiene di fronte all’evidenza. Non si tratta di poesie deboli: appartengono, invece, a un versante esplicitamente legato a una componente lirico-effusiva che l’autore non riconoscerà più come propria nell’evolversi della sua poetica. O forse, anche, per non far riemergere ombre disturbanti che fanno male: il personaggio di Proserpina, secondo molta critica, sarebbe da identificarsi con la ragazza luinese Piera Battaglia, morta a vent’anni. Ma a noi interessano, oltre al valore in sé e per sé, per alcuni segnali che vi sono contenuti. Prendiamo “Dicono le ortensie”, che ritengo una delle prove più laboriose nell’ideazione, e più alte nel risultato, anche in virtù dello shock formale dell’ultimo verso (lo vedremo), al di là dell’apparente semplicità, del Sereni poeta:

Dicono le ortensie:
– è partita stanotte
e il buio paese s’è racchiuso
dietro la lanterna
che guidava i suoi passi –
dicono anche: – è finita
l’estate, è morta in lei,
e niente ne sapranno i freddi
verdi astri d’autunno –.
Un cane abbaia all’ora fonda
alla pioggia all’ombra del mulino
e la casa il giardino
si vela di leggera umidità.

Fotofilia e scotofobia, come spessissimo in *Frontiera*, contendono: basti il ricordo, in *Inverno a Luino*, del disorientamento del poeta nella notte, sedato quando è una luce del paese a salvarlo:

m'accendi nel buio d'una piazza
una luce di calma, una vetrina.

Non sentirsi solo, affogato nel buio della vita (di qui anche i «grandi amici» che popolano la sua produzione successiva). Certo, luce non investita della valenza metafisica che ha la «luce-in-tenebra» montaliana (si veda, nelle *Occasioni*, *Eastburne*). Il conforto di Sereni è tutto terreno. Ma anche fotofobia, come Sereni appare il poeta delle volute contraddizioni dello spirito che parla a se stesso, del dubbio esistenziale, del balbettio dell'animo sensibile di fronte all'imprevedibilità della vita: forse, dietro le luci ci può essere anche il vuoto.

Salvaci ancora dai notturni orrori
dei lumi nelle case silenziose

è la liturgia di *Strada di Creva*. E “Dicono le ortensie” è il punto più solenne dei divergenti segnali emotivi quanto a tenebra e luce emessi dall'autore: dato che la lanterna che guida i passi della donna (amata, o almeno vagheggiata nel fantasticare dell'animo) è meglio da associarsi alla lanterna di un nocchiero dell'Ade, o di un alato Mercurio che conduca le anime nell'oltretomba, piuttosto che alla confortante luce di un cocchiere che vinca l'oscurità accompagnando il semplice congedo notturno da una vacanza. Mentre, diventata scotofilica, l'oscurità del paese che si è racchiuso in se stesso appare assenza di vita ma anche fragile protezione, mezzo di difesa dal dolore. È un clima rafforzato dall'iterazione verbale, *dicono - dicono*, che possiede la stessa cadenza luttuosa delle note ripetute più volte nel *Requiem* chopiniano. Ma è anche il crocevia delle fertili contraddizioni di poetica: perché, se, fino al penultimo verso compreso, è un lirismo di forte caratura emotiva a evidenziarsi, sostenuto dall'uso degli enjambement («è finita / l'estate»; «i freddi / verdi astri d'autunno»), con qualche sfumatura espressionistica nel violento gioco di luci e ombre, e incrementato dall'assonanza *fonda - ombra* e dalla rima del terzultimo e penultimo verso (*mulino - giardino*), che ci farebbe prevedere un finale in battere, ecco all'improvviso lo scarto. Perché appare, nell'ultimo verso, «si vela di leggera umidità», un inatteso brusco décalage dell'intonazione. Non siamo più nell'ambito di un lirismo malinconico e sofferto, ma sul terreno di una cadenza più prosastica, anche perché la parola in fine verso non si lega a nulla, come invece ci aspetteremmo dopo avere assistito al crescendo della tensione ritmica. Un verso che potrebbe apparire persino casuale, una sorta di zeppa, se non conoscessimo l'intelligenza di Sereni. Spesso mi

sono chiesto il perché di questa caduta di tono. La risposta non può essere che una: la caduta è scelta con cura, programmata, per quella ripulsa delle soluzioni facili che è sempre stata di Sereni: qui, dove scommetteremmo sull'ingresso di altro verso sigillo, si va invece verso l'atonale, segno di avanguardia, non certo di retroguardia di versi giovanili estenuati. Ma conta parimenti un altro motivo: se è vero che in Sereni la tecnica dell'attenuazione o trasfigurazione, se non dell'occultamento, di emozioni troppo forti, in parte anche retaggio culturale dell'ermetismo (no, Sereni non è un ermetico, ma in qualche modo ne ha assorbito alcune tendenze, soprattutto agli inizi), dura fino a *Gli strumenti umani* compresi, a maggior ragione una sublime poesia spettrale come "Dicono le ortensie" deve concludersi in levare con l'ingresso di una cadenza quasi prosastica necessaria per celare, sviare, stornare. Così come per l'angoscia di morte che percorre tutti i *Versi a Proserpina*, e che fa parte della struttura profonda di ogni giovinezza (se poi rimossa o denegata, è altro discorso), e magari, ancor più, di quelle che precocemente hanno frequentato, come l'autore, il mondo della bellezza e del suo oscuro gemello, lo sgomento, ecco, sembra dire Sereni, meglio tenerli, questi versi, nel cassetto, o mostrarli, minimizzandoli, come documenti. Quando sono, di fatto, i sintomi precoci di ciò che avverrà in *Stella variabile*: vada a cercarsi, il lettore curioso, quante volte nell'ultima raccolta di un poeta non certo vecchio (nell'80 Sereni aveva 67 anni, ma l'intero volume contiene liriche scritte post 1965!) compaiano la parola «morte» e i suoi derivati e affini.

Poetare in levare, dunque, forse anche per pudore, o al seguito della vocazione di un lirismo metamorfizzato, che si mostra allo stato puro di rado, ma con risultati preziosi. Come accade alla perfezione, ad esempio, più avanti, in *Il male d'Africa*: ma anche lì, ecco l'attenuazione dell'ultima strofe e del verso in chiusura, «borbotta borbotta la pentola familiare». È pertanto la quotidianità il ventaglio dietro al quale si nasconde Sereni, la sua cifra e il suo destino: le sue «ortensie» ci dicono di lui più di quanto, forse, egli stesso abbia creduto.

All'Ade e ritorno: i Versi a Proserpina

Roberto Deidier

Negli sviluppi, neppure tanto recenti ormai, dell'analisi letteraria, la tematologia si è sempre più affermata come una dimensione indubbiamente affascinante della critica, seppure non priva di rischi laddove il metodo vacilli e non appaia sostenuto dal necessario rigore d'impostazione. Le riserve che giungono dagli ambiti più diversi, dalla filologia allo storicismo, mirano prudentemente a ridefinirne di volta in volta le intenzioni, piuttosto che assediarne la natura; sintomo evidente di una funzionalità ermeneutica del difficile, poco definibile concetto di 'tema', riconoscibile nel concreto della testualità quanto arduo da circoscrivere in una teoria. Non è raro, dunque, che alcune tesi restino allo stadio di semplici ipotesi o che si assista ad accostamenti improbabili e forzati, che indeboliscono a priori il percorso dell'interpretazione, portando a conclusioni affrettate e non adeguatamente suffragate. Quella del tema è una prospettiva di studio ancora fertile di potenzialità, ma il timore che resti avulsa da ogni storicità è sempre in agguato, se non la si intende in rapporto con generi e forme e con le loro configurazioni storiche. Ciò equivale a dire che il tema non deve essere considerato un semplice indicatore extraletterario, quanto un elemento strutturale, costitutivo del testo e del modo in cui il testo predispone e sviluppa la sua rete relazionale.

Che valga ben poco su un piano meramente indicativo, lo sostiene lo stesso Sereni, in un passaggio dell'*Autoritratto* del 1978, raccolto nel volume complessivo delle prose (*TPR* 111):

Se poi qualcuno mi interroga sull'origine e sul senso generale, o peggio ancora sul fine di mie tematiche privilegiate, il mio imbarazzo si aggrava ulteriormente; ma non sarà mai tanto grave quanto l'imbarazzo dell'interrogante al quale rimarrà certo l'impressione di avere tentato un sondaggio sul vuoto. La verità è che non possiedo tematiche privilegiate; oppure, se le possiedo, non me ne rendo conto. Tra l'altro ci sarebbe il rischio di confonderle con determinate disposizioni di spirito, ossia di farne le costanti corrispettive di particolari situazioni psichiche, sfumando così nella psicologia. Posto che di tematiche e di temi si possa in qualche modo parlare, la cosa ha per me un senso

concreto solo se riferito a una singola poesia, ma avvertendo senz'altro che non in vista di quella tematica o di quel tema la poesia ha preso le mosse.

Sembra l'espressione di un dubbio, a proposito di un inquadramento esclusivamente o prevalentemente tematico dei suoi versi, ma una simile posizione ci autorizza a estenderlo con tranquillità all'insieme dei suoi scritti, lasciando trapelare, dietro il dubbio, il senso di un fastidio. Certo, non è regola che possa intendersi in assoluto o per tutti, si affretta a precisare Sereni, ma l'immagine di quel «sondaggio sul vuoto» cade come una preclusione, e nell'esercizio della critica provoca ben più che un semplice imbarazzo: corrisponde a un vero e proprio stallo, a un limite oltre il quale il lettore deve affrontare, a suo scapito, il muro del *misunderstanding* o la palude della tautologia.

È quanto accadrebbe se ci limitassimo a registrare, nelle pagine di questo poeta, la presenza di una vasta area tematica che si concentra intorno al grande archetipo della morte, per esempio. Perfino seguirne le diverse declinazioni, il suo rifrangersi in una pluralità di motivi risulterebbe poco produttivo o addirittura fuorviante, riducendo l'effettiva portata del tema a una «metafora ossessiva», come si diceva un tempo, a un banale *tòpos* letterario, talmente diffuso e pervasivo da risultare quasi un luogo comune, uno di quei referenti su cui la tradizione ha esercitato il maggior accanimento, e fino in fondo il suo logorio. Dunque, riconoscere, circoscrivere il tema e i suoi possibili significati, di per sé, è operazione ben poco proficua, come ammette Sereni: un'oscillazione fra antropologia e psicologia, ma sempre sulla superficie del testo, che si restituisce al lettore come nel riflesso di uno specchio.

Non è all'autore, probabilmente, che dobbiamo rivolgere le nostre domande, ma al tema stesso. La data dell'*Autoritratto* è rilevante, da questo punto di vista, e rinvia senz'altro a un contesto di deciso rifiuto del contenutismo; ma che Sereni non si stesse schermendo dietro un atteggiamento o una teoria è più che una sensazione, come se il tema potesse agire autonomamente e non si ponesse come un progetto pregiudiziale, come un elemento in grado di informare di sé un intero processo poetico ancora da compiersi. Relegando la ricezione o il veicolo dei semplici contenuti a «sondaggio sul vuoto», il poeta riconosce già che il tema si trova all'interno della stratificata tessitura che andrà a creare, che esso fa parte del sistema testuale, di cui è uno dei molteplici ingranaggi. Piuttosto che di finalità, Sereni invita implicitamente a discutere di ruoli, di testo in testo.

Esiste però la possibilità che il tema, di fatto, travasi, e produca correnti semantiche che travalicano i confini del singolo testo. In realtà, la stessa complessità della vicenda testuale di Sereni predispone l'*humus* più adatto al riconoscimento di una trasversalità del tema: varianti, spostamenti, soppressioni, ripensamenti, riedizioni, *repêchages*, occupano per intero il percorso di quest'autore, come ben sappiamo. E non è un caso che uno dei punti di maggior insistenza coincida con il nucleo delle

poesie a Proserpina, a riprova di quanto e di come il tema collabori alla definizione complessiva di queste poesie, di questa poesia. La sua modulazione, tra questo nucleo e alcuni luoghi delle prose, risulta di estremo interesse per identificare e comprendere le linee di uno sviluppo altrimenti poco leggibile nella verità delle sue più intime dinamiche.

La morte, dunque, o meglio quell'*imago mortis* che la presenza della dea sottintende, costituisce un formidabile *trait d'union* tra l'esperienza del primo libro, sintomaticamente intitolato *Frontiera*, e quel 'giornale di guerra e di prigionia' che coincide con il *Diario d'Algeria*. Questa disposizione testuale, a partire dal primo titolo, suggerisce proprio l'idea di una continuità tematica, che poggia a sua volta, come vedremo, su una precisa prospettiva, sulla privata rilettura di un materiale mitologico ampio, variegato, finanche contraddittorio. Pertanto, sarà all'incrocio tra l'archetipo, le sue trasformazioni storiche in tema, e le sue rappresentazioni nei territori del mito che Sereni potrà attingere quella pluralità di soluzioni espressive che, lungi dal divenire la proiezione di uno psicologismo, diverranno invece l'ipostasi di una condizione esistenziale tutt'altro che semplice da definire. Una nota d'autore, che Dante Isella opportunamente riporta nella sua edizione del *corpus* sereniano, fornisce informazioni preziose sulle ragioni di un'insistenza, di un lavoro che occupano la stesura e la collocazione dei *Versi a Proserpina*:

Non so se ho fatto molta strada da *Frontiera* in poi, ma è certo che questi versi a Proserpina rappresentano il massimo della mia estenuazione poetica. Orripilo a rileggere parole come «un beato anteguerra», anche se per me personalmente l'anteguerra ha avuto momenti, specie a pensarli dai luoghi della guerra e della prigionia, che furono o parvero beati. [...] Due di queste poesie, tutto sommato le migliori del gruppo, sono state riprodotte nel *Diario d'Algeria*, ma è chiaro che quello non è il posto loro. Alcune sono state scritte prima del '43 (due addirittura tra il '37 e il '38), altre in Algeria; una (*Sul tavolo tondo di sasso*) è stata riesumata molto più tardi grazie a un semplice intervento artigianale su una stesura del '41. Mi sembrano dunque nell'insieme i miei versi più giovanili ed estenuati insieme. (P 380)

Non si tratta di semplici notazioni organizzative o stilistiche: quel massimo di estenuazione è invece un punto mobile di tensione, uno spostamento sempre più in là, dove non si vorrebbe, del *pathos* poetico. Non è neppure questione di un eccesso di *mis à nu*, quanto di ricollocare l'intera serie di questi versi sul loro versante più proprio, che va ben oltre – questo lascia intendere Sereni – i termini della loro stesura.

Il poeta avverte ormai l'incongruità di alcune immagini, la loro debolezza estetica, ma l'estenuazione pare piuttosto riferirsi all'arco temporale della composizione di queste poesie: fra il '37 e il '38 e ancora oltre il '41, se *Sul tavolo tondo di sasso* è

ancora oggetto di revisione attorno al 1956.¹ Una protratta frequentazione del tema, che ha i tratti di una lunga insistenza. Ma qual è il tema precipuo a cui la figura della dea dei morti rinvia? Esiste davvero la possibilità di identificarlo? Questa estenuazione nella lingua e nel tempo è intimamente connessa con l'officina di Sereni, con le ragioni del suo poetare, con la ricerca dei suoi caratteri costitutivi, riconosciuti anche nelle officine altrui. Sono, in definitiva, i documenti di quella «vacuità» che ha sciupato la gioventù del poeta e ne ha scandito il silenzio al termine della guerra. Prosegue infatti:

Perché dunque riprenderli, visto che li avevo scartati dalle brevi raccolte precedenti? Li riprendo per le ragioni opposte a quelle per cui li avevo scartati. Prima si trattava di nascondere una debolezza, un cedimento, un lato esteticamente manchevole. Oggi, perché nasconderli? Documentiamoli, invece. Così si andava sciupando la nostra gioventù – e di questa vacuità hanno sofferto gli anni aridi della nostra difficile maturazione. Estenuazioni come queste spiegano il niente affatto gradito, il niente affatto significativo e intenzionale silenzio di molti anni dopo il '45. (P 380)

Il segmento cronologico, direi autobiografico, occupato da Proserpina si è così spiegato, tra gli anni del «beato anteguerra», con quanto di antinomico può essere ormai suggerito dall'aggettivo, e il silenzio del dopo: segno che la sua evocazione e la sua apparizione non sono provocate, ma accentuate dalla guerra e dalla prigionia, e si verificano nei modi di un venire allo scoperto, di una sorta di agnizione piuttosto che di una comparsa. Segno, infine, di una negata univocità del tema, come nella radice mitologica, secondo quanto ribadito nella lettera a Claudio Barigozzi del 22 luglio 1956, dove è detto di questi versi: «In un libro non m'importa che il lettore li riferisca a persona morta o viva ma scomparsa. Anzi, preferisco lasciare l'ambiguità, proprio in omaggio alla doppia natura o al doppio destino di Proserpina» (P 373). È un'ambiguità che si lascia cogliere già dal dato stagionale, declinato, fin dall'epigrafe, sotto la positività dell'estate, quando la dea ritorna fanciulla tra le braccia materne e la natura riprende il suo ciclo rigoglioso: «... quest'anno / sei rimasta più a lungo sulla terra», incipit del sesto componimento ritrovato fra le carte di Sereni. Ma si tratta di una positività solo apparente, da relazionare a un testo come *Solo vera è l'estate*, dal *Diario d'Algeria*: dove il binomio verità-luce si ammanta di una spietatezza affine a quella del più famoso incipit novecentesco, ovvero la crudeltà di aprile nella *Waste Land*.

Una rapida ricognizione sulle prose, con un affaccio sulle altrui scritture, aiuta a comprendere la presenza della morte anche nella beatitudine dell'anteguerra. Le pagine che aprono *Gli immediati dintorni* si intitolano proprio *Lettera d'anteguerra*

¹ Vittorio Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2013, p. 191.

e sono datate «Parma, maggio 1938». Siamo, dunque, al termine *post quem* indicato dal poeta nella sua nota ai *Versi a Proserpina*; siamo, anche fuor di metafora, in casa di un antico sodale, il «divino egoista» Attilio Bertolucci, di cui – *transfert* ungarettiano? – Sereni nota certe patinature di «mistero»: «Penso a certe case di campagna in cui la quiete istantaneamente si turba al fruscio di una tenda, allo sbattere di una porta, e la breve animazione che ne risulta diventa subito ossessione leggera» (TPR 9). Chi o cosa c'è dietro questo «mistero un po' domestico», se non il numinoso passaggio di Proserpina? «Pensa», insiste Sereni, «a quell'idea pura – immotivata, si direbbe – della morte che si affaccia, forse a ore fisse, alla soglia di casa o ad una finestra a pianterreno; alla penombra in cui getta per un poco le cose miti e serene tra le quali il poeta vive...» (TPR 10). Serenità e mitezza, penombra e senso di morte; non c'è antitesi, ma convivenza fra tratti esistenziali che sembrerebbero porsi agli estremi di una possibile scala assiologica, e che invece assecondano il mistero quale «punto d'appoggio» di ciò che gli si oppone, per Ungaretti: la poesia stessa, «miracolo d'equilibrio» tra «il soffio che circola in noi e ci anima»² e le geometrie del pensiero. Che vanno subito a occupare, da parte di Sereni, l'imminenza della bella stagione: «Quanto a me, penso all'estate che si prepara da queste parti: turgida e accicante» (TPR 10). Come la morte, come la verità.

Dove la vita si prepara a esplodere in tutta la sua forza e in tutta la sua luminosità, è proprio lì, è proprio allora che Proserpina riemerge e fa ricordare di sé; a riprova che la poesia, nel corso della modernità e non solo, resta uno di quei luoghi in cui si sconfessa l'idea di una sostanziale rimozione della morte, nelle pratiche sociali e nell'elaborazione dei modelli culturali; al contrario, essa riappare e si riafferma, anche in forme nuove rispetto al passato.³ Il volgere verso l'estate è il cronotopo che informa, attraverso il mito, le metamorfosi della poesia di Sereni, gettando una luce straziante, foscoliana, sulle vicende umane. Sarebbe vano cercare Proserpina d'inverno, e non è un caso che questa stagione non sia rappresentata nel possibile diagramma ciclico dei *Versi a Proserpina*.⁴ È proprio d'estate che il poeta si avvia a una *descensus ad Inferos*, privata e collettiva al tempo stesso; è qui, e in un anno preciso, il 1943, che il vago presentimento di una presenza indefinita, di un'invenzione poetica, si tramuta nella certezza di ritrovarsi nel bel mezzo della propria *saison en enfer*. Ma, viene subito da domandarsi, quanto c'è di volontario in questo atto

² Giuseppe Ungaretti, *Ragioni d'una poesia*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, pp. LXI-XCV: LXX e LXIX.

³ Sulla rimozione della morte restano ancora valide le riserve di Werner Fuchs, *Le immagini della morte nella società moderna. Sopravvivenze arcaiche e influenze attuali*, trad. di Grazia Dore, Torino, Einaudi, 1973.

⁴ Cfr. il commento di Georgia Fioroni in Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. 194.

estremo, in questo disporsi a varcare ogni possibile frontiera? A cosa equivale, fuor di mito e sul piano degli eventi storici, questa 'visita' al regno dei morti? Chi deve interrogare, il poeta soldato?

Che morte e prigionia, in Sereni, siano derivazioni di uno stesso nucleo tematico ricorrente, è un dato ormai acquisito;⁵ ma a partire proprio da quel passaggio della *Lettera d'anteguerra*, la morte si afferma come un gradiente mitopoietico. Nell'oltretomba di questo poeta, se così possiamo definire con molta approssimazione uno spazio esente da qualsivoglia «dubbio metafisico»,⁶ e pur nelle possibili variazioni rappresentative, si avverte la concezione di uno spazio-limbo, dove le identità si mescolano e si annientano: non ci sono più ombre, né profeti, né pianificatori di destini. Si è soltanto prigionieri. *Captivi*. Quelli che si sono trovati dalla parte sbagliata della Storia. Ecco perché il limbo della prigionia trattiene il poeta al di qua degli svolgimenti politici e bellici, di cui giungono echi pallidi e distanti.

Protagonista suo malgrado non di una discesa volontaria e già solo per questo eroica, Sereni è catturato. È privo di indizi rituali, e senza la presenza tradizionalmente attestata di una guida:⁷ non ci sono divinità, sibille o altre figure a indicargli la strada che non percorrerà, ma lungo la quale sarà, in termini mitologici, 'rapito'. Per incontrare Proserpina ha soltanto Proserpina. E non sarà una compagnia da poco, se il tema rappresentato si complica lungo una serie di rimandi al mito e alle sue stratificazioni, dimostrando che il racconto del rapimento della figlia di Demetra è un mitologema ancora vivo e attivo, almeno per questo poeta; il quale vi si accosta da più prospettive, sortendo una complessità di soluzioni e di immagini. Ed è proprio in virtù di questa complessità che il tema si pone quale elemento fondante e strutturante, agendo a più livelli all'interno dei testi, apparendo ben altro che un tratto accessorio o esterno, ripreso più o meno intenzionalmente dal mondo dei referenti concreti.

Con posizione condividibile contro i sostenitori della rimozione della morte, Werner Fuchs, in un saggio ancora attuale, prende le distanze dall'idea che essa concorra alla rappresentazione di quanto, nel moderno, si trova ormai relegato ai margini della pratica o dell'immaginario sociale (destino, miracoli, istanze religiose). Dietro tale convinzione, qualunque sia la cultura che la sostiene, sta al contrario la visione dell'onnipotenza della morte, che si erge dunque «a simbolo della negatività della società moderna».⁸ Per il poeta soldato, invece, tale esperienza si configura come occasione, come osservatorio privilegiato; uno straordinario punto di vista, che è

⁵ Rinvio, su questo aspetto, alla ricostruzione che ne fa Georgia Fioroni nella sua Introduzione, ivi, pp. IX-XXVIII.

⁶ Ivi, p. XXVIII (dalla lettera di Sereni a Saba del 29 agosto 1946).

⁷ Cfr. Elémire Zolla, *Discesa all'Ade e resurrezione*, Milano, Adelphi, 2002, p. 33.

⁸ Fuchs, *op. cit.*, p. 10.

insieme un efficacissimo vettore metamorfico. Certo, quella della prigionia come morte civile è più che una simbologia, per Sereni; ma per quanto rapito, per quanto la Storia, nella sua personale vicenda, abbia preso il posto occupato da Ade nel mito, l'eroe è ancora vivente tra le ombre, e vivo, per quanto mutato, tornerà alla luce del sole. Come Ulisse, come Enea. O al chiarore del cielo stellato, come Dante, la cui eco, nell'evocazione stessa di Proserpina in *Purgatorio*, XXVIII, è ben attestata, via Ovidio, nei «fiori gialli e vermigli» di *In un chiosco sul lago*, come ha ben riconosciuto Georgia Fioroni.⁹ Perché la morte non è soltanto annientamento fisico, scomparsa della coscienza, ma anche – e soprattutto, verrebbe da dire in un campo algerino – liberazione dagli intrecci sociali, sottrazione coatta a ogni tratto costrittivo dell'identità sociale. E proprio alla stregua di un eroe epico, quando l'Ade non è una dimensione reale ma figurata, Sereni adotta o viene indotto ad adottare il codice metamorfico della morte. Ai cenci indossati da Odisseo per penetrare in incognito a Troia o per presentarsi a Itaca corrisponde, nel luglio del '43, un'analogha trasformazione, la divisa del soldato diventa un'altra: «Saltavano i fascetti dai baveri degli ufficiali della Milizia caduti prigionieri con noi e venivano sostituiti con le stellette dell'esercito» (TPR 74), leggiamo ne *L'anno quarantatre*. Ma metamorfosi e trasfigurazione agiscono già nel tragitto verso l'Ade, quando quella stessa divisa apparenza il poeta all'identità dell'invasore: «Straniero e invasore: tedesco. Appunto tale, come completamente uscito di me stesso, mi sentii tutt'a un tratto per un lungo istante. Ricordo, e più volte m'è accaduto di ricordarlo, come un presentimento, divenuto realtà fuori della mia persona, il luogo preciso: fu sulla curva d'un viale alberato, in riva a un canale» (*Una guerra non combattuta*; TPR 267-268, corsivo nel testo).

Pur tralasciando le implicazioni del mitologema nella rievocazione del ricordo, è evidente che qui si intersecano e si sovrappongono sia le coordinate identitarie del mito, sia le occasioni della storia: ancora la dimensione della morte come liberazione sociale, ma nella reclusione di un limbo, ciò che provoca l'amputazione dell'identità, il sentirsi «escluso dalla Liberazione, privato della sua lotta come di un'esperienza che ti è mancata lasciandoti incompleto per sempre» (TPR 59); e ancora l'«insofferenza», la «febbre del ritorno, come un brutto male» (TPR 87), come il turbamento di una coscienza sedata, forzatamente esclusa dal gioco. Ma per l'appunto, dove si è conclusa la guerra di Sereni? Dove è possibile rinvenire da parte sua il superamento della frontiera, della soglia degli Inferi? Dove lo ha preso per mano, Proserpina?

Tutto è inferno, nel cuore del conflitto e alla vigilia della caduta del regime, si obietterà. Tutto è già inferno. Ma la frontiera varcata dal poeta è proprio quella dell'identità, e non potrebbe essere altra; un «sentimento della frontiera». Sui campi, nelle marce, nelle trasferte, Sereni condivide una dimensione universale, dalla quale

⁹ Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. 192.

non è ancora appartato: è lì, sulle scene che racconta, nei paesaggi che describe. Proserpina è solo una folata di vento, un «presentimento», un simbolo che non si è ancora espresso nel pieno delle sue potenzialità. Kore rapita, invece, segna l'interruzione di un'adolescenza sospesa, quell'uscire «una buona volta dallo sbalordimento giovanile» (TPR 59) per abbracciare un diverso destino. Questa duplicità, questa «ambiguità», come Sereni stesso l'ha definita, rende poco interessante il problema dell'identificazione di Proserpina, nei versi a lei espressamente dedicati come nelle altre apparizioni implicite. Che si tratti, storicamente, di Bianca Biffi piuttosto che di Piera Battaglia, siamo comunque posti di fronte a un mitologema complesso, che interviene sulla modulazione del tema infero.

Che Proserpina sia la rappresentazione molteplice non solo dell'idea della morte, ma anche e soprattutto del limite e della metamorfosi, è un tratto implicito del suo archetipo. Kerényi postulava che il suo carattere «ricorda i boccioli di fiore: la sua capacità di schiudersi e svilupparsi e d'altra parte di racchiudere e formare in sé un cosmo particolare».¹⁰ Ed è proprio per questa via, nella formazione di un cosmo appartato, provocato dalla storia ma avulso rispetto al presente, che il mito avvia la sua azione più necessaria e dolorosa sulla vita e sull'officina sereniana. Quel cosmo attende il poeta soldato in Algeria. Proserpina è rapita da Ade in una «primavera eterna», immagina Claudiano; altre fonti fanno riferimento a una primavera inoltrata. «L'estate che si prepara», la natura e il tempo che insieme congiurano a costruire e fissare lo scenario di un atto estremo, che interromperà un equilibrio fittizio e innaturale, consegnando il mondo terrestre alla ciclicità e al divenire. L'estate «turgida e accecante».

Sereni ne è consapevole, e non solo col senno di poi. «Era l'anno di grazia 1942, mese di luglio. Finiva il Limbo e cominciava l'Inferno. Ma fu un inferno particolarissimo, diverso da quello che comunemente s'immagina» (*Una guerra non combattuta*, TPR 264). Gli appare «meno orrendo, ma non per questo meno tormentoso e triste». È ancora sul lungo sentiero, in realtà, che dovrà condurlo sulla soglia e fin dentro il tormento di una separazione irreversibile; è il sentiero che s'interrompe bruscamente l'anno seguente, nel campo sportivo di Trapani dove sono radunati i prigionieri. Il racconto della cattura e di quel primo internamento occupa più luoghi della scrittura di Sereni, ma ciò che è esemplare, proprio nell'ottica di una rilettura mitopoietica, è il passaggio di un'immagine in particolare, legata a un preciso evento, a un preciso istante: la notizia improvvisa del 25 luglio, che segna l'avvenuto passaggio della frontiera, la metamorfosi definitiva del soldato in prigioniero. E l'incombere, lì dove le coordinate dell'esperienza e quello del mito inevitabilmente si sovrappongono, della morte, la rivelazione che Proserpina è lì, accanto al poeta. Vi sono almeno tre versioni, nelle prose, di questo accadimento. Da *Le sabbie dell'Algeria*:

¹⁰ Carl Gustav Jung e Károly Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. di Angelo Brelich, Torino, Boringhieri, 1972, p. 158.

Ammassati dentro il campo sportivo di Trapani sapemmo del 25 luglio. Il trambusto che seguì alla notizia sbigottì le sentinelle americane, una di queste perse la testa, sparò: un nostro soldato cadde fulminato. [...] La nuova fase di esistenza nella quale eravamo appena entrati non era vista come una sorte comune da condividere, era un crinale che ci avrebbe smistati su opposti versanti. (TPR 250)

Ancora più interessanti sono gli altri due luoghi della rievocazione. Da *L'anno quarantatre*:

Eravamo prigionieri, da non molte ore, chiusi dentro lo stadio di Trapani. [...] La notizia, penetrata chissà per quali vie, era esplosa in un boato di quella moltitudine pigiata, un'esplosione quale mai doveva essersi udita, per passate prodezze domenicali, tra le vecchie tribune e gradinate. Al boato tenne dietro uno sparo. Una sentinella americana, innervosita, forse impaurita, aveva lasciato partire un colpo di mitra. *Qualcosa su cui era stata gettata una coperta ci passò davanti, trasportata a braccia, attorniata di visi torvi.* (TPR 74; corsivo mio)

Similmente ne *La sconfitta*:

S'era sparsa la voce – risultata poi vera – della caduta del governo che aveva voluto la guerra e d'un armistizio ormai in atto. [...] Fatto sta che all'annuncio, arrivato là dentro, chissà per quali vie, i diecimila avevano dato un urlo solo e la natura del luogo, la sua qualità di vecchio campo sportivo, metteva in quell'esplosione la eco viva e reale del clamore di lontane folle domenicali. Un colpo era partito [...]. Non molto tempo era trascorso dall'urlo unanime e dallo sparo, quando, attraverso il varco, alcuni prigionieri erano passati nel cortile della caserma ove erano stati rinchiusi gli ufficiali. Andavano, due avanti e due dietro, tenendo come potevano sollevato da terra *qualcosa su cui era stata gettata una coperta.* (TPR 286-287; corsivo mio)

Ricorrendo alla riduzione eufemistica, che sottrae alla vista, mediante la coperta, il corpo del soldato ucciso, la narrazione scorre dal piano realistico a quello simbolico: nel campo di Trapani si colloca la soglia dell'Ade e la morte non può tardare a comparirvi, ammantata di tutto il suo mistero, ma lasciando comunque cadere il velo che impediva a Sereni di leggere compiutamente il suo destino. Ovvero quello di arrendersi al divenire, di voltare per sempre le spalle allo «sbalordimento» degli anni giovani. È quanto accade, del resto, alla stessa Proserpina: «Essa potrebbe essere una di quelle compagne di Artemis che incorrono nella morte per esser state infedeli al proprio destino di esser fanciulle», sosteneva Kerényi, che però si affrettava a commentare: «Essa realizza questa possibilità come la propria essenza: senza colpa».¹¹ È rinvenibile qui, il discrimine tra la sostanza del mito e la biografia di Sereni; nella

¹¹ Jung e Kerényi, *op. cit.*, pp. 160-161.

«quiete / dei vetri indifferenti» (*Sul tavolo tondo di sasso*) s'intravede il profilo di un'esistenza vissuta sotto un segno negativo, di un «originario, vuoi deluso vuoi disatteso vuoi incorrisposto, amore della vita» (TPR 113), che si traduce tristemente in una conservazione di rovine (così in *Ventisei*, prosa che sembra risentire notevolmente dell'antica frequentazione di Alain-Fournier), nonché nell'idea della scrittura come «indizio di un'imperfezione» (TPR 199).

Questa imperfezione, che possiamo interpretare come un senso di incompiutezza, come il movente più intimo della sottrazione alla lotta partigiana, affiora con tutta l'evidenza della cattività e del suo attestarsi come condizione infera. Non abbiamo a che fare, in questa prospettiva, con la morte *tout-court*, con ciò che Kerényi chiama «la non esistenza pura», bensì con «quella non-esistenza della quale l'essere vivo inorridisce come di un'esistenza di segno negativo».¹² L'immagine che la Kore manda di sé, una volta divenuta Prosperpina, è un'agghiacciante testa di Medusa. Si diventa come di pietra, in un'aria «stagnante e un po' infetta» (*L'anno quarantacinque*, TPR 87), di prigionia anzitutto morale, di «totale passività verso l'esterno» (*Le sabbie dell'Algeria*, TPR 254), tra inerzia e rassegnazione. Uno stato neghittoso, un «vivacchiare stentato di ombre fra ombre, mortificazione sommamente penosa, tedioso ripetere di ciò che si è già vissuto in pieno e si conosce già a fondo»:¹³ questa la vita sensibile, per gli antichi, dopo la morte. Analogamente per Sereni, l'esperienza dell'Ade si tramuta in una precisa condizione esistenziale, percettiva, mentale, quella di un giro a vuoto: «Il limbo cominciava da questo girare a vuoto, da questo cercarsi delle ragioni di vita nella totale sospensione della vita; in questo eterno ripartire dallo zero per ritrovarsi allo zero a ogni calar del sole» (*LP*, ora *PP* 821).

Per un poeta come Sereni, così occupato dalle 'cose' e poco propenso alla metafisica, il mito non è un'astrazione ma una sostanza, «ovvero qualcosa di ben più fondo, ben più inamovibile e inalienabile dei ricordi» (TPR 117-118).¹⁴ Ciò che affiora non è relegato nel passato, ma conserva un'azione sul presente. Così Jung leggeva il mitologema della Kore in chiave di «apocatastasi della vita ancestrale»¹⁵ e così Sereni lo riconduce alla sua privatissima sfera, in *Sicilia '43*:

Accadeva come dopo certi sogni. Un amore perduto o un altro ritenuto impossibile o funesto appaiono. Oppure si tratta dell'immagine di persona estranea che d'un tratto, nel sogno, si scioglie in gesti e parole che la fanno amare. Non che al risveglio si

¹² Ivi, p. 186.

¹³ Zolla, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴ Sulla questione della 'sostanza' del mito cfr. Furio Jesi, *Mito*, Milano, ISEDI, 1973, p. 8.

¹⁵ Jung e Kerényi, *op. cit.*, p. 231.

corra in cerca di lei o che qualcosa muti, della vita, per questo, ma dal sogno un'acuta dolcezza si prolunga nel giorno e di essa si è vivi, per tutto quanto di meno dominato, muovendosi in noi, è pervenuto alla luce. (TPR 16)

Il «meno dominato» che riemerge in superficie, l'energia ctonia di cui il mito stesso si nutre e che infine riconosce e narra, provocando la dolcezza nel dolore, o il dolore nella dolcezza («Ed io non so chi voglio / amare ormai se non il mio dolore»,¹⁶ aveva scritto un poeta altamente stimato da Sereni come Sandro Penna): la splendida duplicità di Proserpina, la sua fertile «ambiguità» nella vita come nella poesia.

«Fa sempre impressione vedere una bella superficie vitale velarsi e incrinarsi per effetto d'un delirio o d'una aberrazione saliti dal profondo con una violenza che testimonia d'una lunga compressione» (TPR 35). Sereni sta commentando *Giorni perduti* di Billy Wilder, ma il senso delle sue parole è estensivo. Tutte le potenze inferie – non c'è bisogno di scomodare ancora Kerényi – alludono a una Grande Madre, a una divinità primordiale di cui sono emanazione, riflesso, proiezione. La violenza che tramuta Kore in Proserpina è il risultato dello scatenarsi di una passione che rinviene, nell'immobile fanciullezza della dea, il bersaglio ideale. Si compie così in lei una metamorfosi, che diverrà per antonomasia il prototipo di ogni metamorfosi della natura e dell'uomo, nonché di quanto è a sua volta emanazione dell'uomo per investitura divina: la poesia. L'equilibrio della *physis* è soltanto apparenza, è in realtà un'«aberrazione» che trattiene a stento la forza cinetica del mito, il compiersi di un fato. Quando questo esplose, in tutta la sua concreta violenza, Sereni si trova al centro di un vero e proprio cortocircuito tra vita, storia, scrittura. Ciò che va ridisegnandosi è per l'appunto il suo destino di poeta. Proserpina non si limita a condurlo nel cuore delle regioni dove non avrebbe mai osato inoltrarsi, ma lo induce a un'identificazione.

Un passo indietro, ai *Versi a Proserpina*. Il percorso che si snoda attraverso il mitologema prende avvio da un'estraneità, per culminare proprio in una sovrapposizione tra l'immagine del soggetto lirico e la sostanza del mito. Il primo componimento, che non a caso sarà ripreso da Sereni nel primo *Diario d'Algeria* per essere successivamente ricondotto nella sua sede più propria, ricostruendo l'andamento del percorso in chiave non cronologica ma di autobiografia mitica, racconta la perdurante distanza tra l'io e il mondo infero (P 45):

La sera invade il calice leggero
che tu accosti alle labbra.
Diranno un giorno: – che amore

¹⁶ Sandro Penna, *Mi nasconda la notte e il dolce vento*, in Id., *Poesie*, prefazione di Cesare Garboli, Milano, Garzanti, 1989, p. 18.

fu quello... –, ma intanto
come il cucù desolato dell'ora
percossa da stanza a stanza
dei giovani cade la danza,
s'allunga l'ombra sul prato.
E sempre io resto
di qua dalla nube smemorata
che chiude la tua dolce austerità.

È una breve poesia attraversata da una duplice, contrastante tensione. L'avvio colloca il ratto della fanciulla non nella pienezza del giorno, come ripetono le fonti classiche (il Sole ne è testimone), ma in un'aura tardo-crepuscolare. Non si verifica però un banale accostamento di simbologie per cui la sera annuncia il versante oscuro della morte; la collocazione temporale si lega piuttosto al momento in cui memoria e affettività congiurano insieme, facendo della rievocazione un evento mitico, ovvero restituendo il mito al mito. Leopardi è il motore di una simile operazione e la sua presenza, proprio in merito all'imminente *descensus* della fanciulla, è attestata dal lessico: «fu», «sempre», infine «dolce»: aureo aggettivo, che poco si discosta dai consueti attributi della Kore, come *lieve*, o *leggera*, qui riferito al calice o altrove attestato («O tu così leggera e rapida sui prati / ombra che si dilunga / nel tramonto tenace», si legge nel *Diario*, P 75). La Kore accosta alle labbra un «calice leggero», non un semplice bicchiere, che immaginiamo pieno dell'elemento magico della metamorfosi, del nettare dionisiaco; e già una certa violenza si lascia cogliere nella scelta del verbo, «invade», che anticipa i successivi «percossa» e «cade». È una mutazione penniana, da una famosa quartina apparsa già in «Circoli» nel 1937, che condensa mirabilmente il senso più profondo del mitologema: «L'aria di primavera / invade la città. / Ai fanciulli la sera / cresce un poco l'età». ¹⁷ È un presente assoluto, come quello del testo di Sereni, rapidamente interrotto dalla consegna dell'evento alla leggenda, la sola dimensione dove gli aspetti temporali si ricompongono: «Diranno un giorno: – che amore / fu quello». È il presente del mito, di un evento destinato all'eterno ritorno. Ma perché questo accada Sereni introduce la sostanza della desolazione proprio su una parallela scansione del tempo: il *ruit hora* del cucù, con la sua tragica *gravitas*, con la sua irreversibilità, e il ritmo ludico di una danza che cessa (un'ulteriore, possibile memoria penniana: «La sera mi ha rapito / i rissosi fanciulli. / Le loro voci d'angeli / in guerra»). ¹⁸ Sarei propenso a restituire al «come», pertanto, il suo valore di similitudine, riconsegnando per questa via tutto il dramma della complementarità degli eventi al primo avverbio, «intanto». E come l'ombra

¹⁷ Penna, *Poesie*, cit., p. 24.

¹⁸ Ivi, p. 22 (*Sera nel giardino*).

(della sera, della morte, di Proserpina stessa) si allunga, l'io, come il «noi» estensivo della chiusa del *Falsetto* montaliano, «rimane a terra», si trattiene «sempre» – ovvero «ogni volta», se il mito si riconduce a un tempo assoluto – al di qua dell'oblio della morte, che ormai imprigiona la «dolce austerità» della Kore-Proserpina, la severità con la quale si assoggetta a un nuovo destino.

Più avanti l'identificazione. A proposito dell'imminente ritorno dall'Africa, Sereni annoterà: «Mai eravamo stati prigionieri come in quel momento, a dispetto di ogni indizio ormai lampante di prossimo rilascio. Mai ci eravamo infognati nella nostra condizione di vinti come ora che stavamo per uscirne» (*TPR* 89). Nel campo di prigionia la Storia gli offre i chicchi di melagrana che impediranno un ritorno definitivo. La vita è ormai irrimediabilmente scandita tra un prima e un dopo, ma alla poesia spetta il compito di risolvere quest'amputazione, di ricondurre il soggetto a un destino unitario e fecondo. «È proprio attraversando la morte che si consegue la liberazione»,¹⁹ ha scritto Zolla, e Proserpina, dea del limite e della metamorfosi, colei che come Dioniso nasce due volte e madre stessa del dio più metamorfico, è anche un incessante invito della poesia, alla poesia: «Sono fermo al limite a cui mi sono sempre fermato ogni volta che ho messo righe sulla carta. Nel punto dove la vera avventura, l'impresa vera comincia» (*TPR* 202). L'impresa che sta *dietro* le parole.

¹⁹ Zolla, *op. cit.*, p. 42.

Le forme del tempo nel Diario d'Algeria

Laura Neri

Il 3 novembre 1946, da Milano, Vittorio Sereni scrive all'amico Attilio Bertolucci:

Aspetto le seconde bozze del libretto, ma con scarsissimo entusiasmo. Con entusiasmo anche minore mi accingo a presentare il dattiloscritto per quel tal premio (e puoi star certo che se non fosse per il miraggio di quei mille franchi, molto dubbio del resto, ne farei molto volentieri a meno).

È un periodo abbastanza tetro, troppo simile a quell'altro inverno del primo dopoguerra. E poi oggi l'Inter le ha buscate dal Torino e io mi sono incamminato da S. Siro verso la città con un senso di amaro rimorso...¹

Il «libretto» è il *Diario d'Algeria*, in corso di stampa presso l'editore Vallecchi; il premio, a cui Sereni si riferisce senza celare una nota di cinismo, è il Premio Lugano «Libera Stampa», dove poi il *Diario d'Algeria* si classificò secondo ex aequo.² La lettera si conclude così, con questa allusione che interrompe il discorso, resa graficamente dai puntini di sospensione, prima dei saluti consueti: «Fatti vivo. Ti abbraccio, Vittorio». Si tratta di un dialogo reale, in cui le parole rinviano a referenti precisi: infatti, dall'intenso scambio di lettere tra Sereni e Bertolucci, emergono i discorsi sulla poesia, l'evocazione di persone e di eventi appartenenti a un tempo storico e a spazi non fittizi, le immagini riflesse della cultura italiana di alcuni decenni del Novecento, dalla fine degli anni Trenta ai primi anni Ottanta. Naturalmente attraversano le pagine di questo lungo rapporto epistolare le questioni private e familiari, l'evocazione di luoghi frequentati insieme, i gusti, le passioni, come appunto il calcio per Sereni. Le coordinate temporali sono quelle della vita reale, perché la condizione stessa della scrittura qui è la realtà. Ma le parole verbalizzano talora i sentimenti e le sensazioni

¹ Attilio Bertolucci e Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1994, p. 125.

² Il premio fu assegnato a *Cronache di poveri amanti*, di Vasco Pratolini, mentre il secondo posto fu condiviso da Sereni con il poeta Umberto Bellintani.

che dagli individui reali ed empiricamente esistenti si proiettano sull'opera letteraria, sui testi di finzione che essi andavano via via elaborando. Oggetto della mia riflessione sarà appunto la rappresentazione del tempo nel *Diario d'Algeria*, poiché credo che nella poesia di Sereni, e forse nel secondo libro in particolare, non solo essa si sottrae alla possibilità di una definizione univoca, data una volta per tutte, ma costituisce una multiforme componente del discorso che diventa essenziale, man mano che la lettura procede, e oltretutto muta sotto i nostri occhi.

Non a caso, la lettera a Bertolucci si chiude con l'espressione di uno stato d'animo, quel «senso amaro di rimorso» che ottenebra l'animo di Vittorio, mentre esce dallo stadio di S. Siro e cammina per le vie di Milano: è la sconfitta interista la causa esterna e contingente, neanche poco importante, in verità, per Sereni. Ma soprattutto, nel clima «tetro» del secondo dopoguerra, si profila la rappresentazione di un io a cui uno sguardo introspettivo restituisce, di rimando, un oppressivo senso di colpa. Il rimorso: un sentimento non certo nuovo nella mente del poeta, un concetto che torna nelle poesie del *Diario d'Algeria*, e si profila quasi sempre in opposizione allo scorrere del tempo. Dall'esperienza dolorosa della prigionia, derivano la sofferita mancata partecipazione alla Resistenza, l'assenza da una «guerra girata altrove» e vissuta da lontano, la percezione di una immobilità spazio-temporale, tanto più paralizzante se confrontata al susseguirsi degli eventi storici. Di fronte a questi, sembrano annullarsi i noti e consueti riferimenti temporali, in funzione dei quali l'individuo vive la dimensione soggettiva e la dimensione sociale della propria esistenza. In *Italiano in Grecia*, poesia datata agosto 1942, dunque quando il soldato Sereni si trova ad Atene in attesa del passaggio in Africa ma non è ancora prigioniero in Algeria, la voce di un io consapevole, ma vincolato a un destino totalmente oscuro, ipotizza per sé un futuro non conoscibile, un flusso indistinto e privo della misura umana: «Come un cordoglio / ho lasciato l'estate sulle curve / e mare e deserto è il domani / senza più stagioni» (vv. 4-7). Al trascorrere inesorabile del tempo, fa da contrappunto la perdita di riferimenti consolidati, l'impossibilità di confrontare la propria vita con una dimensione cronologica nota: vengono meno, appunto, i conti, le misurazioni, mentre l'immagine resa stilisticamente dal polisindeto che ripete la congiunzione coordinativa («e mare e deserto è il domani / senza più stagioni») esprime la sensazione di un io ormai impotente di fronte agli eventi.

Questo complesso e irrecuperabile senso di colpa deriva proprio dalle contraddizioni dell'esistenza: da una parte il soggetto è di necessità e prepotentemente coinvolto nelle vicende della storia, dall'altra le stesse vicende lo gettano in un inevitabile isolamento. Nel procedere della scrittura poetica, la nozione di tempo assume un valore fondamentale, ricorrente, e contemporaneamente appare sottoposta a transizioni che assumono significati diversi. Mentre si potrebbe pensare alla nozione di tempo quasi come una chiave di lettura dell'intera raccolta, la varietà rappresentativa con cui le poesie hanno dato forma al tempo mette in gioco un rapporto complicato

e continuamente compromesso tra l'io e la fenomenologia dell'esistenza. Il tempo è un oggetto da descrivere, un'età da rimpiangere, una durata incommensurabile, una data fissa e immutabile, un ricordo con cui fare i conti, un'ipotesi sull'avvenire, o una beffa che irride l'uomo. *L'incipit del Diario d'Algeria* annuncia la sua crudele contraddizione nell'immagine di un'età che illumina e si oscura, che corregge immediatamente, attenuandolo per opposizione, il sentimento gioioso che sembra invece accompagnarla: «La giovinezza è tutta nella luce / d'una città al tramonto» (P 51, vv. 1-2). D'altra parte il tema della giovinezza ritornerà frequentemente anche nei testi delle raccolte successive, e in particolare in *Un posto di vacanza*, veicolato dalle parole di Fortini; ma il punto è che anche questa immagine, simbolo della vitalità, assume nei versi un significato che non sembra poter riconciliarsi mai con l'esperienza del tempo: la giovinezza è di per sé un'età cronologica dell'esistenza umana, e al contempo essa implica una serie di conflitti e di contraddizioni che mettono in crisi l'idea stessa di una determinazione temporale.

La natura del diario, innanzitutto, è l'espressione di un genere che dichiara una connessione naturale con il tempo, che al tempo vorrebbe sovrapporre un ordine, personale, individuale, ma anche seguire la successione delle vicende esterne. La raccolta sereniana esibisce i segnali che appartengono tipicamente a tale genere letterario: le date che accompagnano la maggior parte delle poesie si susseguono, con qualche eccezione, secondo una progressione cronologica, e costituiscono il paradigma di riconoscibilità delle vicende storiche, all'interno della finzione poetica. Si articola, in particolare lungo le prime due sezioni del libro, una varietà di indizi e di circostanze che danno forma, nei versi, ai fatti e agli oggetti, agli eventi e alle modulazioni sentimentali nella continuità del tempo. Riecheggia una dichiarazione di Sereni, in *Nota* alla prima edizione del *Diario d'Algeria*: «Le singole date vanno comunque riferite, là dove appaiono, alle circostanze che originarono i versi e non al tempo dell'effettiva stesura» (P 417). Dunque le date, come le poesie, appartengono a una prospettiva tutta interna alla storia, all'«esile mito» che, ancora in *Italiano in Grecia*, il poeta invocava, volgendo lo sguardo all'Europa. Si profila la necessità di ancorare le parole della poesia a un'epoca, o a un episodio, perché in questa seconda raccolta è la storia a rappresentare il luogo dove si esplica l'esperienza soggettiva, e l'occasione di scrittura, vincolata alla situazione vissuta, contingente e drammatica, appare addirittura prevaricante sulla scrittura stessa. L'impegno di raccontare la guerra e la prigionia diventa un obiettivo fondamentale, che prevale perfino sull'atto stesso della creazione poetica: annullata ogni traccia di sommessa elegia, il tempo della rappresentazione del reale, se pure un frammento di esso, si impone sul tempo della scrittura, perché così la letteratura può assurgere a verità testimoniale.

Lungi dal trasformarsi in una sorta di risarcimento esistenziale, l'esercizio della poesia implica per Sereni una primaria relazione con la realtà, ma, che progetti il proprio ambito di appartenenza alla sfera sociale o a quella privata, essa muove

dalla posizione della provvisorietà, dall'idea che sia «più una strada di dubbi che di certezze», come scrive negli *Immediati dintorni*, intervenendo in quello stesso 1947 con un articolo dal titolo *Esperienza della poesia* (ID2 23). La conseguenza sul piano della modalità enunciativa è innanzitutto una minor frequenza, rispetto alla prima raccolta, del soggetto di prima persona plurale, il *noi* che in *Frontiera* coinvolgeva la dimensione umana nel senso di una più ampia condivisione creaturale; ora all'io si alterna più raramente un noi, entrambi soggetti determinati dal punto di vista spaziale e temporale, tutt'al più confusi con «un gorgo di voci faticose» (P 74, v. 4).

La crisi storica e la crisi personale, di cui parlava Raboni nel 1961,³ si profilano e si attestano proprio sul discrimine del tempo: nella sezione eponima del *Diario d'Algeria*, le immagini e le voci tentano insistentemente di allineare le coordinate temporali, ma i passaggi della storia, carichi di un'angoscia collettiva, si scontrano con le dimensioni cronologiche individuali. Ed ecco lo «scherno dei mesi» (P 78), che condanna i prigionieri a un moto circolare, a un'ostinata ripetizione della vita, la quale è appunto privata di una direzione, di una progressione naturale; ecco l'ansia di un tempo ormai difficile da dominare, che sfugge all'uomo perché l'io vi legge la figura della sua precarietà:

Non sanno d'essere morti
i morti come noi,
non hanno pace.
Ostinati ripetono la vita
si dicono parole di bontà
rileggono nel cielo i vecchi segni.
Corre un girone grigio in Algeria
nello scherno dei mesi
ma immoto è il perno a un caldo nome: ORAN.

Nel *Diario* le strutture retoriche e stilistiche riflettono il moto di questi ragionamenti, in virtù di un atto enunciativo che evidenzia il soggetto, ma ne mette immediatamente in dubbio lo statuto, attraverso l'anadiplosi, ad esempio, quindi la ripresa di termini che, come un ponte tra un verso e l'altro, continuano il discorso interiore: «Non sanno d'essere morti / i morti come noi». Fenomeni che rientrano nell'ambito di un più ampio processo figurale, declinato secondo varie forme: l'iterazione. Come è noto, si tratta di uno stilema frequente nelle poesie di Sereni,⁴ che sarà particolar-

³ Giovanni Raboni, *Sereni inedito* [1961], in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 25-28.

⁴ A questo proposito imprescindibili sono i saggi di Franco Fortini, *Il libro di Sereni*, «Quaderni piacentini», 26, marzo 1966, pp. 63-74, e di Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», 17, febbraio 1972, pp. 19-48.

mente significativo per gli *Strumenti umani*; ma nella seconda raccolta l'iterazione sembra avere un effetto di rallentamento nel ritmo disuguale dei versi, più che di intensificazione e di tendenza alla narratività. Agli spazi bianchi, alle sospensioni, ai tempi vuoti, corrisponde una sintassi paratattica, talora coordinata da frasi nominali. Come nel caso della poesia precedente, in cui l'asindeto centrale, composto da tre endecasillabi consecutivi, («Ostinati ripetono la vita / si dicono parole di bontà / rileggono nel cielo i vecchi segni») producono dal punto di vista stilistico un effetto accumulativo, che sottolinea l'inanità di ogni gesto umano: le azioni compiute dai soldati sembrano fermare lo scorrere del tempo in un'atmosfera di immobilità. La rappresentazione poetica mette in scena ancora una dimensione temporalmente particolare e contingente degli individui che popolano le poesie del *Diario*: il rapporto tra l'io e il tempo è continuamente compromesso, è ansioso e inquieto, e allo stesso tempo bloccato da una inerte impotenza. L'*incipit* di un testo successivo, compreso nella medesima sezione, ne mostra la doppia valenza: «Troppo il tempo ha tardato / per te d'essere detta / pena degli anni giovani» (P 82). L'individuo è posto di fronte al ritardo del tempo e, ancora, all'inesprimibile tormento di un'età che sfugge senza essere veramente vissuta.

A questo punto, la poetica della memoria, che nel *Diario d'Algeria* si profila in modo già evidente, non può che fare i conti con la rappresentazione del tempo. È una memoria ellittica, che apre insistentemente il dialogo con un interlocutore, rivolgendosi ora al ricordo di una città, ora a un tu femminile, ora a un personaggio che interviene sulla scena. Tali corrispondenze sembrano verbalizzare più che mai la necessità di un destinatario del discorso, poiché il ricordo non si riduce a una evanescente riflessione intima, ma al contrario approda al dialogismo dei versi: al «mio pigro rammentare» sovviene «il tuo volto», nella *Ragazza d'Atene* (vv. 24 e 5); il «sogno improvviso di memorie» rievoca l'immagine di Belgrado nella poesia che dalla città prende il titolo (v. 12); «in un groviglio / di volti amati» si delinea invece la sembianza di una donna, un tu, e il conseguente desiderio «d'essere altrove», in un testo della sezione centrale (P 83, vv. 11-12 e 7). Il ricordo assume così una forma peculiare nel *Diario* perché, laddove tipicamente dovrebbe rievocare il passato, tende invece ad annullare quel passato stesso, per collocarlo su un piano di contemporaneità rispetto al discorso, in un presente assiologicamente indeterminato. La disposizione allocutoria dell'io modula i tempi verbali, in virtù di un contatto di cui Sereni stesso ci spiega la dinamica, in un verso della *Ragazza d'Atene*: «Così, distanti, ci veniamo incontro» (v. 65). L'atto mnemonico si rivolge transitivamente a un seconda persona, tanto che rammentare un volto, un gesto, un segno significa immediatamente rappresentarlo, ma anche attivare un rapporto particolare tra i piani temporali e i tempi verbali. Senza dubbio, il presente ricorre con maggiore frequenza, e delimita il campo di riflessione dell'io che sembra voler stabilire una relazione di contiguità fra sé e le immagini evocate, come nell'ultimo verso della *Ragazza d'A-*

tene («E ancora il tuo ricordo ne verdeggia»), in cui il possessivo «tuo» non assume certo una funzione soggettiva, che significherebbe “tu che ricordi”, bensì oggettiva, cioè “il ricordo di te”. Ma la voce della memoria si declina talora al passato remoto, come nei versi di *Risalendo l'Arno da Pisa*, in cui l'io lirico, rivolgendo un'invocazione alla propria vita, separa i livelli dell'azione e distingue il tempo della storia dal tempo del discorso; non a caso, il finale sigilla il monologo con una dichiarata indicazione spazio-temporale, in virtù della quale il presente dell'io poetico ricorda il tempo dell'io rappresentato: «Fu un giorno di fine d'anno / nel torvo tempo di guerra / a Santa Croce sull'Arno» (vv. 11-13).

Il tempo, d'altra parte, interagisce con la memoria dando luogo a un grande paradosso: non solo il ricordo riporta il passato nel presente, ma contemporaneamente dimentica e offusca gli oggetti del ricordo stesso, così che «sfumano i volti dilette» (*P* 74, v. 3), le voci si confondono nella mente, le visioni allucinate si sovrappongono alle scene oniriche. Il pensiero ossessionante dell'io si scontra di nuovo con le dimensioni del tempo, quelle note e convenzionalmente condivise, quelle che danno all'uomo la sicurezza della propria esistenza. Viene meno, insomma, l'illusione che il passato, il presente, il futuro possano costituire riferimenti ordinati; prevale uno sguardo che rivolge la sua attenzione allo spazio circostante ma anche all'introspezione intima, e la scrittura rende ragione delle voci e delle visioni che si susseguono e si sovrappongono. La sintassi elide la punteggiatura, i versi mostrano di seguire il disordine del pensiero, perché il luogo della rappresentazione poetica diventa quello ricordato o immaginato nel sogno; emerge, talora, un accentuato effetto sinestetico perché l'elaborazione onirica è l'attività privilegiata degli scambi sensoriali: «Ho risposto nel sonno: – È il vento, / il vento che fa musiche bizzarre» (*P* 76, vv. 8-9). Oppure è lo spostamento spaziale a incrociarsi con le dimensioni temporali, nel sonno: «Campo d'un anno fa / cui ritorno tentoni» (*P* 80, vv. 3-4). Le parole verbalizzano una rappresentazione icastica che trapassa osmoticamente tra il paesaggio e il luogo mentale della creazione poetica: «un'ultima fronda sonora / su queste paludi del sonno / corse a volte da un sogno» (*P* 74, vv. 7-9). O invece le voci risvegliano gli incubi del passato e la crisi dell'individuo diventa la crisi della poesia: «Venivano ombre leggere: – che porti / tu, che offri?...» (*P* 82, vv. 15-16).

Di nuovo, il discorso imbrocca la via dell'aposiopesi, reticente a esplicitare spiegazioni e connessioni logiche, ma volto a dare forma alle immagini e ai ricordi che lo sguardo retrospettivo fa riemergere da un'emozione o da un'esperienza passata. Nel sogno, perfino la nozione di durata perde la sua connotazione, il tempo si contrae, e la condizione comune, tra i soldati, li vincola a un mesto ricordo, li costringe sempre a fare i conti con il trascorrere del tempo: «ma già un anno è passato, / è appena un sogno: / siamo tutti sommessi a ricordarlo» (*P* 81, vv. 9-11). Il punto è che la distanza che stabilisce la memoria, attraverso il filtro del sogno, riduce sempre l'ampiezza dell'oggetto evocato: non è mai una visione totale che ritorna alla mente, piuttosto

è un frammento della scena o dell'evento a essere ricondotto in superficie da una prospettiva di scorcio. In questo modo lo sfasamento dei piani prospettici focalizza dettagli che acquistano significato, proprio dal punto di vista del soggetto che percepisce. Il sogno assume valore conoscitivo, non tanto perché riflette in sé una facoltà immaginativa, ma in quanto diventa sineddoche della realtà, in grado di recuperare le intermittenze della memoria. Sorregge i versi un'estrema consapevolezza di tale trasformazione, e l'io elabora, entra questa distanza tra presente e passato, il gusto stesso di ricordare, attraverso il filtro della deformazione nostalgica; un gesto si muta in carezza, lo sguardo diventa desiderio di essere lontano, in una poesia ancora allocutivamente rivolta al dialogo con una donna (P 83):

Se la febbre di te più non mi porta

come ogni gesto si muta in carezza
ove indugia un addio
foglia che di prima estate
si spicca.

Fatto è il mio sguardo più tenero e lento
d'essere altrove e qui non è più teso.

Strade fontane piazze
un giorno corse a volo
nel lume del tuo corpo
in ognuna m'attardo in un groviglio
di volti amati
nel poco verde tra gli anditi bui
nel vecchio cielo diventato mite.

I due endecasillabi centrali, «Fatto è il mio sguardo più tenero e lento / d'essere altrove e qui non è più teso», non comparivano in una versione precedente della composizione, uscita con il titolo *Vecchio cielo* sul «Giornale di Mezzogiorno»,⁵ nel maggio 1946; proprio pochi giorni dopo, Sereni scriverà all'amico Attilio Bertolucci di aver pubblicato una poesia, dimenticandosi per distrazione i due versi migliori.⁶ Ma è significativa anche la posizione di tali endecasillabi, che dividono il testo in due parti notevolmente diverse dal punto di vista del ritmo: poiché a una sequenza più narrativa, seguono sette versi nei quali l'io poetico adotta un tono elencativo, accumulando gli oggetti del ricordo, e riportando in primo piano la metamorfosi del

⁵ Giornale milanese che esce nel 1946, per iniziativa di Vittorio Sereni e Aldo Borlenghi.

⁶ Bertolucci e Sereni, *Una lunga amicizia*, cit., p. 115.

tempo, i suoi effetti sull'animo dell'individuo. Non a caso compaiono i parallelismi che ripetono il medesimo costrutto («nel lume del tuo corpo», «nel poco verde», «nel vecchio cielo»), e un soggetto che ferma il pensiero «in un groviglio di volti amati».

Nella terza sezione del *Diario d'Algeria* la componente temporale determina un nuovo scarto, rilevante anche per quanto riguarda la data di composizione. I testi del *Male d'Africa*, infatti, sono aggiunti in anni seguenti, e compaiono solo nella seconda edizione, quella del 1965: la distanza spazio-temporale diventa qui la motivazione della scrittura, poiché l'Algeria è ora vista da lontano e, per dichiarazione dell'autore stesso, «rivissuta attraverso cose che allora non avevo espresso o non avevo saputo esprimere». ⁷ Il pensiero ritorna in quei luoghi, le occasioni di scrittura si rinvergono in un'epoca ormai lontana dalla guerra: è ancora il ricordo a prevalere, l'angoscia del soldato a essere rappresentata («mancavo, morivo / sotto il peso delle armi», P 89, vv. 4-5), ma il verbo prevalente diventa un imperfetto narrativo. Il punto di vista, straniato eppure coinvolto, gestito da una diversa dimensione temporale, è la chiave di lettura di quest'ultima sezione, che esplicita nei versi le nuove coordinate: «Il nostro tempo d'allora» è l'*incipit* di uno dei *Frammenti di una sconfitta* (P 90). E probabilmente in virtù di tale visione a distanza, e anche perché l'epoca viene a coincidere o almeno ad avvicinarsi a quella della composizione degli *Strumenti umani*, ciò che muta, in questa sezione, è proprio il ritmo dei versi. Nell'alternanza tra versi brevi e versi più lunghi, la sintassi cerca la continuità della prosa; prevale la tendenza a raccontare, più che a selezionare immagini. L'orchestrazione dei testi, a questo punto, è anche più varia: *Frammenti di una sconfitta* presenta infatti due brevi passi in prosa, gestiti, di nuovo, dal tempo verbale del presente indicativo. Il titolo, d'altra parte, (*Frammenti*) preannuncia già una distribuzione della materia non uniforme, una registrazione eterogenea della memoria; a due serie disuguali di versi, in cui i ricordi di guerra si intrecciano con visioni oniriche e con interrogativi incerti e perplessi della voce, segue il segmento narrativo; poi ancora una serie di versi, e un'altra breve narrazione.

Entrambe le prose sono lo sviluppo del secondo termine di paragone di una similitudine, inaugurate da due clausole di apertura tipiche: «così» e «come». A essere messo in gioco è il rapporto tra due condizioni emotive e sentimentali dissimili, nei tempi e nei modi. Nella prima parte in versi, il discorso poetico, infatti, si chiude provvisoriamente con la presa di coscienza di una condizione di sofferenza e di apatica sopportazione che opprime i soldati e li costringe a un medesimo destino. Il frammento in prosa successivo ribalta la circostanza emozionale in una situazione del tutto diversa:

⁷ Bertolucci, Sereni et al., *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981, ora P 467.

Così una donna amata e passata ad altri: si muove e parla, o tace, e ancora si sa che cosa c'è dietro quei moti e quei silenzi, ma non è il sapere che tutto ciò è per altri che ti dà pena - o non è solo questo -, è il sentire che altri ne prova delizia e ci legge e ci scopre, quasi fosse lui il primo, quanto già tu vi hai letto e scoperto; o, peggio, ci vede altro da ciò che tu vi avevi visto e cancella i tuoi segni, per sostituirvi i propri, dalla lavagna che è lei. (P 90)

Il «così» che introduce il passo costituisce la forma di legame tra le due immagini, la sorte nefasta di un gruppo di uomini in guerra, e l'angoscia dolorosa di fronte a una donna che tradisce. Ma la funzione della similitudine, in questo contesto in particolare, sembra più quella di esaltare le differenze dei piani temporali e spaziali, piuttosto che costruire un'analogia, connotando in maniera significativa la scrittura in prosa: non si tratta del completamento del senso; l'obiettivo è piuttosto quello di costruire un'altra scena, connessa alla precedente in virtù della percezione soggettiva, che conserva però una propria autonomia. E dunque la similitudine si trasforma in un frammento di racconto, di cui la forma narrativa enfatizza la diversità con il primo termine del paragone.

La prosa, o almeno la prosa in un libro di poesie, sembra essere la sede più appropriata per un'attitudine diversa e raramente riscontrabile nei versi: il particolare circostanziato, o il riferimento a un episodio preciso e alle sue risonanze emozionali, non è verbalizzato da un punto di vista soggettivamente ristretto, bensì il passo narrativo dà luogo a un'ipotesi di generalizzazione. Tipicamente, all'espressione gnomica, appartengono i tempi verbali del presente indicativo, che collocano il discorso in una dimensione storica; la prospettiva universalizzante, d'altra parte, è avvalorata, sul piano delle forme grammaticali, dal ricorso al *si* impersonale («e ancora si sa che cosa c'è dietro»), e a un *tu* dialogicamente esteso, a cui si rivolge la voce narrante. Il dolore acuto di un amore eluso si ripropone come possibilità di consonanza sentimentale con i lettori, veicolato da una prosa che invece mantiene i vuoti e le sospensioni, le allusioni e le reticenze consuete anche in poesia. Così che il passo rappresenta un'emozione, decontestualizzata, e retoricamente impostata come una similitudine: è la pena che nasce dal tradimento di una ritualità affettiva di gesti e di atti familiari, l'intromissione di un altro nel rapporto bipolare dell'amore, l'esclusione violenta dall'universo dell'intimità.

Analogamente avviene per il secondo brano di prosa incluso in tali *Frammenti*: li separano venti versi, in cui riemergono i ricordi di guerra, come residui di un'esperienza; e a proposito di questi frammenti, sembra particolarmente sentita dall'autore la preoccupazione di trovare un equilibrio nel rapporto tra la scrittura come espressione di un'esperienza e la necessità di elaborare e mediare l'atto creativo, affinché questo non si tramuti, come scrive Sereni in una lettera a Giancarlo Buzzi, nell'opera

di un «dilettante»⁸. Forse l'alternanza tra prosa e versi in un libro di poesie si origina anche da una riflessione su tali argomenti, riflessione che alla pratica compositiva affida il compito di esprimere un senso di provvisorietà, di non definitiva compiutezza. Le strutture formali e retoriche che sostengono il secondo passo narrativo costruiscono una nuova similitudine, sospesa e connessa, ancora, ai versi che la precedono: anche qui il racconto della voce narrante sviluppa il termine di paragone, in virtù di una forma impersonale del verbo («si corra in cerca di lei»); i tempi al presente indicativo guidano il ragionamento induttivo secondo cui, dalla situazione particolare, il discorso diventa generale, e condivisibile in nome di un comune sentire. Il nesso di congiunzione tra i versi e l'incipit della prosa introduce questa volta un imperfetto indicativo:

Accadeva come dopo certi sogni. Un amore perduto o un altro ritenuto impossibile o funesto appaiono. Oppure si tratta dell'immagine di persona estranea che d'un tratto, nel sogno, si scioglie in gesti e parole che la fanno amare. Non che al risveglio si corra in cerca di lei o che qualcosa muti, della vita, per questo, ma dal sogno un'acuta dolcezza si prolunga nel giorno e di essa si è vivi... (P 90-91)

Il principio della *brevitas* è ancora una volta rispettato. Ma in scena, ora, è la vita onirica a prendere il sopravvento, che si proietta sulla coscienza, carica di sensazioni e di percezioni emozionali; la soluzione di continuità tra i due stati non è affatto negata, c'è una distanza irriducibile tra il sonno e la veglia: ma le fantasie originate dal sogno generano un riverbero di sé, «un'acuta dolcezza» che «si prolunga nel giorno». È il confine labile tra verità e finzione, tra rappresentazione della realtà e racconto di una realtà solo possibile.

Certo, il *Diario* si pone al centro di un percorso che porta con sé, necessariamente, un senso di mutamento. La voce che qui prende la parola, che sia parola propria dell'io lirico o che ceda la parola a un altro personaggio, gestisce piani del discorso

⁸ Scrive Sereni a Giancarlo Buzzi: «Credo che le cose che leggerai portino il segno della situazione più volte lamentata. Tendo a chiamarle poesie 'private', tentativo di mettermi in versi in mancanza di meglio. Ho l'impressione di scriverle quasi nascondendole a me stesso, abbozzandole appena e rimediandole, aggiustandole in questa loro condizione precaria, senza mai averle prese pienamente di petto. E questo mi pare un atteggiamento destinato ad avvicinarsi alla figura del dilettante, aggravato dalla concomitanza della dispersione e distrazione quotidiana, alienazione eccetera. Oggi più che mai occorre leggere coltivarsi pensare, non stare alle impressioni, non bearsi delle sensazioni, credere all'ispirazione il meno possibile. Certo, «lavorare stanca» e lo scrivere è un mestiere come gli altri. Come si può pretendere di riuscirvi facendo, invece, un altro mestiere? Se si vuole scrivere non è lo scrivere che deve essere un di più, sono le altre cose, articoli, lavori remunerati e altro (e, tra parentesi, anche queste ti riescono meglio quando sei lanciato nello scrivere)» (P 457).

che si alternano, intricati e talora sovrapposti. Ma nel ritmo dei versi, è soprattutto il *tempo* a scandire la declinazione delle voci stesse, i movimenti tra passato e presente, le suggestioni del ricordo, i percorsi non lineari della memoria; vi corrisponde, nell'animo dell'individuo, l'ansia sempre viva per il trascorrere di un tempo che non ha un ritmo prevedibile, e sfugge al controllo dell'io. La durata, il divenire, il cambiamento non sono proprietà esclusive del passato, che la scrittura, al presente, può semplicemente evocare. Anzi, investono quello stesso presente, lo accelerano, lo rallentano: soprattutto il presente non è più riconducibile a una misura di uniformità. A Giansiro che va in Algeria, Sereni dedica *Il male d'Africa* (poesia inclusa anche negli *Strumenti umani*); ma non si tratta solo di una dedica, naturalmente, quanto di un dialogo con l'amico, sul ricordo, sulla memoria, soprattutto sulla possibilità di raccontarla, l'Algeria. Il dubbio rimane, e attraversa i discorsi della poesia. L'interlocutore vorrebbe ascoltare e sentire ancora, vorrebbe notizie: «No, nessuna – rispondo. O appena qualche groppo / convulso di ricordo» (vv. 68-69). Anche il principio di uniformità stilistica e retorica si altera profondamente: i versi lunghi, il registro del colloquio intimo si insinuano nella pratica compositiva e riflettono appunto le forme del tempo. La poesia parla ancora del passato, dunque, ma a condizione che i versi ne mettano continuamente in dubbio la possibilità. Dalla successione delle contingenze alla sfera più ampia dell'esperienza esistenziale, la scrittura del *Diario* si pone almeno un obiettivo: la ricerca di una ragione e di una motivazione testimoniale che valga per l'individuo, per il singolo; che possa arrivare, come scrive Andrea Zanzotto in un intervento dedicato a Vittorio Sereni del 1991, «a scandire i punti più salienti dello scorrere del nostro tempo, sempre più minacciato dalla delusione e dall'insensatezza, ma pur sempre da lui riaffermato per riportarlo, anche per noi, per ciascuno, ad personam, ad un destino».⁹

⁹ Andrea Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, p. 53.

Sulla costituzione degli Strumenti umani

Edoardo Esposito

È raro che, nella storia di uno scrittore, la data di pubblicazione di un libro, o diciamo piuttosto la data idealmente apponibile accanto alla più o meno simbolica parola «fine», costituisca anche il punto d'avvio dell'opera successiva, e che questa non preesista invece in qualche misura, annidata in un appunto che non ha ricevuto sviluppo o consegnata magari a una pagina che sembrava tuttavia non del tutto a suo agio fra le altre che si stavano accumulando, e che ha dovuto alla fine esserne espunta.

Ciò è tanto più vero quando si consideri un'opera come quella di Sereni, caratterizzata da una ideale continuità che ha fatto spesso parlare di un unico libro, e che al tempo stesso appare consegnata a 'momenti' indubbiamente diversi, e ciascuno segnato da inconfondibili peculiarità. Ma, appunto, vediamo che all'edizione 1941 di *Frontiera* quella successiva di *Poesie* (1942) aggiunge alcuni testi fra cui uno, *Città di notte*, trasmigrerà poi nel *Diario d'Algeria* come nell'ambito più consono al senso di inquietudine che vi viene denunciato, e per quanto tale sentimento non fosse affatto estraneo alle poesie della prima raccolta. Allo stesso modo, il *Diario* proporrà, nel 1947, due testi che verranno successivamente riportati a *Frontiera* in occasione della nuova edizione del 1966, e si chiuderà con i versi di *Via Scarlatti* che saranno poi posti, nel 1965, a costituire il testo di apertura degli *Strumenti umani*.

Ecco così, nel volume centrale della poesia di Sereni, annodarsi il prima e il dopo a mostrare il filo rosso che tutta la attraversa; ed ecco manifestarsi, appunto con *Via Scarlatti*, una nuova esigenza che tuttavia preme, lo sfondo nuovo della città di Milano che, senza interrompere il legame con la poesia luinese della giovinezza e con la dura esperienza della guerra e della prigionia, si accampa ormai a chiedere un'attenzione e una rappresentazione autonoma. E se è vero che è il nostro desiderio di ordine – e di giudicare o giustificare – che ci spinge a queste retrospettive valutazioni, è anche vero che è stato il poeta stesso, spostando e modificando, a mostrarcene le ragioni non soltanto e non primariamente editoriali. Seguiamo dunque, anzitutto, indicazioni sue, e le seguiamo qui, senza per altro entrare in più dettagliate consi-

derazioni filologiche, nell'intento di fare luce sulla costituzione del più complesso e travagliato dei libri di Sereni, appunto *Gli strumenti umani*.

Ci sono alcuni dati che, in proposito, può essere utile fissare, sia perché si tratta di una raccolta messa a punto in un amplissimo giro di tempo, quasi vent'anni dal precedente *Diario d'Algeria*, sia perché si tratta del volume davvero 'decisivo' della sua esperienza di scrittore, quello che lo ha imposto come punto di riferimento per tutta una generazione – e forse più – di poeti; ed è proprio pensando agli *Strumenti umani* che Giovanni Raboni, scriveva nel 1987 a proposito dei *Poeti del secondo Novecento* parlando di «folgorante evoluzione» di questa poesia.¹

Gli strumenti umani, quindi. Pubblicati da Einaudi nel 1965, il loro *terminus ante quem* è stato fissato da Dante Isella al 1960 sulla base dei testi raccolti in una cartella che sembra appunto offrirne non il momento germinativo, ma la fisionomia già abbastanza definita, e dotata appunto del suo già definito titolo.² La cartella contiene infatti – cito Isella – «quattro fascicoli intestati a macchina [...], ciascuno dei quali raccoglie, dattiloscritte ma con correzioni e postille a penna o a matita, le poesie destinate al volume del '65»; non tutte le poesie, in realtà, ma le quattro intestazioni (*Uno sguardo di rimando*, *Appuntamento a ora insolita*, *La poesia è una passione*, *Apparizioni e incontri*) corrispondono già a quelle delle sezioni definitive, salvo che per la terza, che assumerà in seguito il titolo *Il centro abitato*; le prime due si presentano inoltre con un assetto che è vicinissimo a quello della stampa, mentre provvisorio e incompleto è quello delle altre due, e tale rimarrà almeno in parte, come vedremo, fino all'ultimo.

La fisionomia complessiva, anche se varie cose dovranno essere sistemate, è comunque già definita, e non pochi sono i componimenti che annunciano un cambio di passo rispetto alla produzione precedente. La prima sezione, *Uno sguardo di rimando*, per quanto ancora sospesa fra immagini e fantasmi di un tempo anteriore (tuttavia propriamente avvertiti come tali) appare attraversata dall'amara consapevolezza di un cambiamento ormai immodificabile e al quale non ci si trova preparati: il tempo in cui si è immersi viene sentito come «provvisorio», la comunicazione appare «interrotta», il lago della giovinezza è diventato solo «una lacuna del cuore», e con il ritorno della primavera «non rifiorisce la gioia». E se la seconda sezione, *Appuntamento*

¹ Giovanni Raboni, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Novecento*, nuova edizione accresciuta e aggiornata diretta da Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, t. II, p. 216.

² Già appartenente all'archivio privato dello scrittore, e siglata APS III 8 nell'Apparato di Isella (P 476), tale cartella corrisponde, nell'ordinamento attuale (22 novembre 2013) dell'Archivio Sereni alla segnatura 220 SER BO 0021, ma è stata separata dalla camicia che portava l'intestazione in biro blu «Gli strumenti umani (in fieri)»; titolo al quale era stato aggiunto, a matita blu, «per Einaudi».

a ora insolita, ha un che di rapsodico, vorrei dire di indeciso nel suo allineare testi fra loro molto differenti, già vi possiamo vedere un titolo come *I versi* (poi spostato nel gruppo successivo) che enuncia con una precisione che troveremo poi solo nel *Posto di vacanza* il rovello compositivo che si può dire alla base di tutta la seconda metà del lavoro sereniano, la difficoltà di armonizzare lo stimolo interiore alla poesia con un tempo esterno che sembra non sapere che farsene.

Carica di tensione, della tensione dell'Italia del dopoguerra, è la parte successiva, pur così debole, a questo stadio compositivo, nei suoi soli quattro componimenti. Non parlo tanto di *Una visita in fabbrica*, ampio testo che verrà poi anticipato a formare sezione a sé e rimasto emblematico del noto dibattito su 'letteratura e industria' (emblematico e problematico, e di cui si può continuare a parlare, come faceva Vittorini, di un tentativo «di pronunciarsi elegiacamente su un mondo impovertito»,³ ma piuttosto di *Nel sonno*, affresco con venature direi pasoliniane, o di *Il male d'Africa*, che lega passato e presente in un nodo di sofferenza sociale e personale che meriterebbe di essere indagato meglio di quanto non sia stato fatto finora.⁴

Infine bisogna sottolineare che non mancano nella sezione *Apparizioni e incontri*, per quanto ancora incompleta, i testi che più profondamente affondano questa raccolta nel suo e nostro tempo, facendone davvero quella testimonianza che anche dal linguaggio della poesia si aspettava e che invece non aveva ancora trovato una così energica – e tanto più significativa quanto meno retoricamente impostata – pronuncia: parlo di componimenti come *Dall'Olanda*, *La pietà ingiusta*, *Nel vero anno zero*, in cui il tema della guerra e dell'olocausto, dell'odio e del perdono, o piuttosto e in generale della memoria, viene affrontato con una chiarezza e insieme con un senso di pietà e di giustizia esemplari: almeno per quanto attiene – anzi: proprio per quanto attiene – l'espressione lirica, perché è proprio sulla capacità espressiva dell'io di armonizzare l'individuale e il generale, il privato e il politico, che si misura la sua specifica qualità.

Ciascuno potrà citare in proposito altri testi e ritenerli meglio o analogamente emblematici della tensione segreta che si vedrà animare questo libro e della capacità di risolverla in parole e ritmi adeguati alla nostra modernità. *Intervista a un suicida*, ad esempio, o *Ancora sulla strada di Zenna*, o *Un sogno*, *Il muro*, *La spiaggia*, in cui l'io del poeta coraggiosamente dialoga – diremo parafrasando il poeta stesso – con fantasmi e desideri della propria memoria. Ciascuno può scegliere secondo la

³ Cfr. Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, «Il menabò», 4, 1961, p. 13; Gian Carlo Ferretti, *Industria e letteratura*, «Società», dicembre 1961, p. 938.

⁴ Il testo sarà compreso sia nel volume degli *Strumenti umani* sia nella edizione mondadoriana, nello stesso 1965, del *Diario d'Algeria*, a confermare le contaminazioni editoriali di cui dicevamo.

propria sensibilità e ciascuno può trovare in questo libro ragione di ammirazione e di riflessione; soprattutto era facile trovarla, e sentirla attuale, in quel 1965 che vedeva l'Italia non ancora uscita dalle macerie e dai roventi dibattiti del dopoguerra e tuttavia ormai in corsa sulle autostrade del boom, affannata a godere di un benessere che si temeva forse fuggevole più che a consolidarne le manifestazioni e a disinnescarne le possibili ragioni esplosive.

Comunque, è in relazione a testi come quelli che ho citato che il discorso di Sereni pare ancora decisivo in relazione al suo tempo. E del fatto che di una sua 'necessità', soggettiva e oggettiva, si rendesse conto l'autore stesso, che anzi proprio su questo puntasse per riuscire a prendere quel posto nel dibattito contemporaneo che la sua natura, e la storia in cui era rimasto coinvolto, gli avevano fino allora impedito mi sembra chiara testimonianza un testo cui faremo ora riferimento, una lettera che non appare fra i documenti allegati da Isella al testo critico delle poesie e che invece mi sembra essenziale per spiegare lo stato d'animo del poeta e la sua decisione, a un certo punto, di «sospendere l'epoché» – come avrebbe detto Montale – per entrare finalmente e pienamente nell'agone.

È noto, infatti, il senso di esclusione provato da Sereni a seguito della sua prigionia e della mancata possibilità di partecipare alla guerra di Liberazione («privato della sua lotta come di un'esperienza che ti è mancata lasciandoti incompleto per sempre», *ID* 99), così come è nota la difficoltà che poteva provare, nel dibattito fortemente ideologizzato del dopoguerra chi, come lui, non era stato educato a una coscienza politica (sono ancora sue le parole che denunciano «la saltuarietà del tuo interesse politico, ancora oggi – in buona parte – di natura emotiva, affettiva, nevrotica», *ID* 99); esclusione che, a parte le difficoltà soggettive e di ordine anzitutto psicologico, dipendevano in realtà e soprattutto dalla rigidità e vorrei dire dalla violenza con cui le opposte convinzioni venivano sostenute, e proiettate al di fuori del loro ambito specifico a condizionare e predeterminare i valori stessi della poesia («Sembra oggi inevitabile che la libertà creativa debba essere condizionata, prima ancora che a una lunga 'recensione della realtà', a un preliminare dibattito sull'interpretazione della medesima», *ID* 89).

Per Sereni, invece, pur immersa inevitabilmente la poesia in questi stessi problemi, non era da scelte ideologiche che poteva dipendere il suo sviluppo, ma semmai da una maturazione complessiva in cui il razioicinio e il volontarismo entravano solo in parte. In ogni caso, non se ne poteva decretare lo sviluppo in base a convinzioni razionali, e solo i fatti, cioè gli esiti che la ricerca testimoniava, potevano garantire di quella maturazione. I fatti erano nel suo caso i testi stessi, la capacità di fissare in un verso i termini di cui c'era bisogno, di strappare le parole alla rigidità del razioicinio per restituirle alla «calda vita» di cui parlava Saba e per restituire alla vita il senso di quella complessità che negli irrigidimenti ideologici andava distrutta. E un 'fatto' più significativo di singole poesie poteva essere un libro di poesie: è da questa convinzione che nascono *Gli strumenti umani*.

È chiaro, naturalmente, che i testi che il poeta era andato sparsamente pubblicando dopo il '47, per quanto pochi e intervallati da lunghi periodi di silenzio,⁵ dovesse alla fine raccogliersi e formare opera, coagulando intorno a un nocciolo definito. Proprio in quel 1960 in cui in una cartella dello scrittoio di Sereni vengono raccolte e suddivise le poesie che abbiamo detto, un gruppo di tre componimenti (*Saba, I versi, Un sogno*) viene pubblicato su «Paragone» nel fascicolo di giugno; altre tre poesie (*A un compagno d'infanzia, La speranza, La spiaggia*) compaiono su «Questo e altro» nel marzo 1963 sotto il comune titolo *Apparizioni e incontri* con una nota che dice: «Il titolo sotto il quale sono raggruppate queste tre poesie è anche il titolo di una sezione, o parte, di un prossimo libro».⁶ Ma è solo nel 1964 che l'intenzione prende forma precisa, e che Sereni la dichiara scrivendo a un amico che è anche funzionario di una casa editrice, l'Einaudi. Si tratta di Giulio Bollati, e nell'Archivio Einaudi⁷ si trova, con data 10 marzo 1964, questa lettera a lui indirizzata:

Caro Bollati,

questa lettera è il seguito del nostro discorso di Francoforte e di successivi accenni anche telefonici. Dunque: ho deciso, anche tenendo conto delle insistenze affettuose di alcuni amici, di pubblicare il libro delle poesie – o meglio di mettere in moto la piccola macchina della pubblicazione. Ti dico subito che il libro, almeno idealmente, non è completo. Non lo è ai miei occhi, almeno. Questo non esclude che possa risultare tale agli occhi altrui. In più, c'è quella specie di concentrazione o condensazione non tanto artificiale che si verifica spesso quando uno compie l'atto concreto di decidersi a pubblicare: può sembrare strano che lo dica io, avaro e tardigrado quale posso sembrare, eppure mi è già capitato. Il merito degli amici che hanno toccato questo argomento a più riprese con me sta nell'aver richiamato la mia attenzione sul rischio che il libro, al di là di un eventuale successo di stima, arrivi troppo tardi rispetto al 'discorso' che si va svolgendo. Il libro pretende di essere un fatto e quanto più il 'discorso' va sterilizzando i fatti e mangiandosi ogni residuo d'attenzione ai medesimi, scemano le possibilità di imporlo come un fatto o di assegnargli quella capacità di incidenza che si suppone esso abbia. «Arrischia dunque di darlo monco ai tuoi occhi, supera il disagio puramente psicologico che nasce da questa preoccupazione puramente soggettiva, e deciditi una buona volta: tanto, la situazione non migliorerà, anzi peggiorerà, e perdendo un mese è un anno che perdi». Questa, in termini schematici, l'esortazione che mi viene fatta da più parti.

⁵ Una bibliografia fino al 1961 è fornita in Marco Forti, *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia, 1963, p. 165n.; apparati analitici in *P*.

⁶ Cfr. «Questo e altro», 3, marzo 1963, p. 7.

⁷ Si è attinto, per quanto citato anche in seguito, al fascicolo «Sereni Vittorio» dell'Archivio Einaudi, depositato presso l'Archivio di Stato di Torino.

Possiamo fermarci qui; quanto segue precisa i termini della decisione, che prevede proprio Einaudi come editore e la pubblicazione nei primi mesi del 1965.⁸ Bollati risponde il 2 aprile accettando sostanzialmente i desiderata di Sereni e indicando la

⁸ Si riporta qui il seguito della lettera, interessante per altri punti di vista che non verranno qui considerati: «Detto ciò, ti riassumo le mie necessità, che in nessun modo voglio siano identificate con mie condizioni o pretese. Voglio dire che non sto dettando condizioni, ma che esprimo punti di vista o desideri fondamentali agli effetti della non facile operazione che poi dovrò attuare:

- È bene che il libro esca nei “Supercoralli” (a meno che una vostra diversa proposta equivalente non venga formulata)

- Dovrei poter contare sulla possibilità di ripubblicare il libro dopo... anni (cioè a un intervallo che mi preciserete) insieme alle altre mie cose in un volume unico presso Mondadori (Specchio).

- È molto importante per me che il libro esca *non prima* del gennaio 1965 e possibilmente non oltre il marzo 1965. Se per una qualunque ragione dovesse uscire dopo tale periodo desidero evitare nel modo più assoluto che esca nel periodo aprile-agosto: l'uscita verrebbe cioè rimandata all'autunno 1965.

- Avverto che a distanza di quattro o cinque mesi ristamperei da Mondadori il *Diario d'Algeria*, con fisionomia alquanto diversa da quella attualmente nota e con una parte nuova.

- Sarebbe mio preciso desiderio non sottopormi ad alcuna di quelle spiacevoli operazioni che di solito accompagnano l'uscita d'un libro: partecipazione a premi, pubblica presentazione o dibattito, firme di copie in libreria eccetera, salvo concordare col vostro ufficio stampa i minimi provvedimenti atti alla diffusione di un libro che si supponga importante e che si ritenga di dover rendere facilmente reperibile in libreria.

Credo che sulle mie necessità non ci sia altro da dire, oltre a esprimere l'opportunità che io sia informato per tempo del limite oltre il quale *rien n'ira plus* rispetto alla possibilità d'inserire le altre cose che mi auguro di poter terminare nel periodo corrente tra il nostro ultimo accordo e l'uscita del libro.

Naturalmente voi dovrete farvi un'idea di come il libro è al momento attuale. Se a ciò è condizionata la vostra decisione dovrete dirmelo subito: farei copiare e spedire il più presto possibile, con tutte le riserve circa l'ordinamento e il raggruppamento definitivo delle singole poesie. Se siete in grado di darmi una risposta indipendentemente dalla immediata consegna del testo, sarà comunque mia premura farvelo pervenire al più presto. In ogni caso tieni conto, per favore, dell'opportunità di definire la questione al più presto: di massima, voglio dire, e sulla base della fiducia reciproca, in modo che io possa fare ad Alberto il discorso, non facile, che debbo fargli e nel corso del quale presenterò l'iniziativa come una mera possibilità che non vorrei perdere e non come un'offerta esplicita da parte vostra. È certo comunque che mi occorre conoscere il vostro punto di vista e – augurabilmente – il vostro accordo su quelle che ho chiamato le mie necessità.

Grazie ancora, di cuore, dell'attenzione e credimi, con affetto, tuo Vittorio Sereni.» (Archivio Einaudi, cartella «Corrispondenza con autori e collaboratori italiani», fascicolo «Sereni Vittorio», carte 86-87, testo dattiloscritto con aggiunte e firma a stilografica blu).

fine di settembre come necessaria data di consegna del testo.⁹ Sereni ringrazia il 7 aprile osservando: «Sta bene per il testo definitivo. Naturalmente il mio desiderio sarebbe di poterlo arricchire nel frattempo»;¹⁰ cosa che sarà effettivamente possibile anche perché la consegna slitterà in realtà all'anno successivo. Ciò che mi pare anzitutto importante osservare sta però in quelle righe dove si parla del timore di Sereni di arrivare «troppo tardi rispetto al 'discorso' che si va svolgendo»; citiamo di nuovo:

Il libro pretende di essere un fatto e quanto più il 'discorso' va sterilizzando i fatti e mangiandosi ogni residuo d'attenzione ai medesimi, scemano le possibilità di imporlo come un fatto o di assegnargli quella capacità di incidenza che si suppone esso abbia.

Ecco, il libro come «un fatto», come realtà concreta: soggettivamente, come segno di esistenza e come testimonianza di un modo di essere; oggettivamente, come dichiarazione e intervento, come azione che vuole incidere nella realtà. Per Sereni, fare poesia non è solo dare espressione al sé scrivendo un diario, distillare riflessioni o «giochi di sillabe o di rima» – come avrebbe detto il suo Gozzano – per un gusto o una soddisfazione personale, e sia pure per aggiungere qualche nota di bellezza a un paesaggio che ne è in genere carente; sappiamo anzi da molte sue dichiarazioni quanto difficile fosse per lui arrivare ad «allacciare nome a cosa» e quanto potesse trattarsi, facendo versi, di «scrollare un peso / e passare al seguente»: proprio questi termini ci fanno anzi capire come Sereni sentisse la parola come preciso e imprescindibile tramite al reale cui ogni volta si riferiva, e, dunque, dato carico di responsabilità.

La poesia orchestra gli elementi del nostro linguaggio facendone musica, armonica o distonica che sia, secondo una scala tradizionale o dodecafonica; ma orchestra non solo suoni ma parole, termini che alla realtà fanno preciso e inevitabile riferimento e che definiscono e giudicano la realtà nel momento stesso in cui li si organizza a formare un settenario o un endecasillabo. È il peso delle parole che la poesia deve sollevare, trasformando i convincimenti del singolo, del poeta, in un dettato che diventi, per via della musica, patrimonio anche altrui, e convincimento anche altrui. Questa è la difficile strada che Sereni percorre e che, più che altrove, costituisce il nerbo segreto degli *Strumenti umani*: dire nella realtà, attraverso la realtà; fare quella poesia di 'cose' che Anceschi intravedeva già nell'immediato dopoguerra¹¹ ma che si era mantenuta fino allora dentro i limiti di un rapporto che rischiava negli anni sessanta – diciamo nelle proposte di un Pasolini o di un Sanguineti – di essere del tutto

⁹ Le lettere di Bollati e degli altri 'einaudiani' qui citate sono presenti in copia nell'Archivio Einaudi, e in originale presso l'Archivio Sereni di Luino.

¹⁰ Carta 89.

¹¹ Cfr. *Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di Luciano Anceschi, Varese, Editrice Magenta, 1952.

ribaltato. Occorreva produrre alternative, occorrevano ‘fatti’ che riuscissero – ma sto certamente forzando il pensiero di Sereni – a spostare la poesia dal piano dell’assenza a quello dell’impegno continuando a rispettare la specificità del discorso poetico. Questo fece il libro degli *Strumenti umani*: lo fece in quanto presa di posizione, e lo fece in quanto espressione di un modo di fare poesia che contava, anzitutto, semplicemente sulla propria offerta, nella convinzione che Sereni esprimeva già nel ’47 che «Nessuno più di un poeta è adatto a dire cose concrete sulla poesia. Per contro, nessuno è meno adatto di lui a enunciare verità che escano da un ordine affatto personale ed entro certi limiti utili a lui solo e a lui solo necessarie» (*ID* 25).¹² Le certezze, aggiungeva Sereni già allora, «sono finali e complessive, e sono valutabili in base alla loro fecondità più che alla loro verità e incontestabilità obiettiva e assoluta» (*ID* 25-26).

Nessuna dichiarazione, quindi; la *Nota* di accompagnamento al volume si limitava a offrire alcune indicazioni cronologiche, ma la sostanza dei testi era lì a dire come la poesia potesse continuare a rappresentare la ricerca e insieme l’insoddisfazione dell’uomo senza dover ricorrere a velleitari ribaltamenti della comunicazione; era lì a testimoniare di una voce – questo mi sembra il carattere principale dell’opera e la ragione per cui sa continuare a parlarci – che cercava di comprendere le lacerazioni del reale piuttosto che di fomentarle, e che senza fare mistero delle proprie contraddizioni interrogava se stessa e la realtà convinta dell’implicito riscatto che è da sempre consustanziale al fatto artistico. È in fondo questa segreta fiducia, questa inconfessata convinzione che regge il discorso di Sereni e che ne costituisce la nota peculiare, pur nella dolorosa e forse dominante rappresentazione dell’«opaca trafila delle cose» cui non può e non vuole sottrarsi: «A quella pena», diremo citando *Via Scarlatti* e facendola metafora di tutta la poesia di cui stiamo parlando, «irride / uno scatto di tacchi adolescenti»: uno scatto che è prerogativa degli artisti anche quando l’adolescenza l’hanno passata da un pezzo.

Torniamo alla composizione del libro; il 15 agosto ’64, da Bocca di Magra, Sereni scrive a Bollati «Conto di consegnarti il testo non più tardi del 30 settembre, ma certo

¹² Ha affermato Sereni che «quell’aspetto dell’‘impegno’ per cui la poesia o lo scrivere hanno un peso nella misura in cui concorrono al formarsi della storia mi è totalmente estraneo» (cfr. l’intervista di Anna Del Bo Boffino *Il terzo occhio del poeta*, «Amica», 28 settembre 1982, p. 156); ma questo non costituisce contraddizione con quanto sostenuto sopra, perché Sereni intendeva sottolineare il lento maturare della sua poesia *del tutto al di fuori* da esigenze imposte dall’esterno, e la sua possibile e conseguente *inattualità* rispetto alle evenienze storiche. Ciò appunto in quanto tesa alla propria ‘specificità’ di discorso, implicante – quanto meno – una risposta alle ragioni anzitutto interne dell’uomo, e che non sempre e non necessariamente si accordano alle sollecitazioni e ai bisogni esteriori.

avremo modo di riparlarne a Francoforte o altrove»;¹³ e proprio in questo «riparlarne» affidato alla viva voce si perdono oggi le ragioni dello slittamento della pubblicazione dalla primavera all'autunno del 1965, ragioni forse parzialmente imputabili al desiderio di «arricchimento» che Sereni aveva espresso. Ecco comunque l'indice del volume alla primavera del '65:¹⁴

I

UNO SGUARDO DI RIMANDO

- 1 Via Scarlatti
- 2 Comunicazione interrotta
- 3 Il tempo provvisorio
- 4 La repubblica
- 5 Viaggio all'alba
- 6 Nella neve
- 7 Paura
- 8 Viaggio di andata e ritorno
- 9 L'equivoco
- 10 Ancora sulla strada di Zenna
- 11 Finestra
- 12 Gli squali
- 13 Mille Miglia
- 14 Anni dopo
- 15 Le ceneri
- 16 Le sei del mattino
- 17 Giardini

II

APPUNTAMENTO A ORA INSOLITA

- 1 <Niente come l'inverno> *La sonnambula*
- 2 Il grande amico
- 3 Scoperta dell'odio
- 4 I versi
- 5 Un incubo

¹³ Carta 94, *recto* e *verso*. Testo autografo a biro nera.

¹⁴ L'indice, dattiloscritto, (conservato nella cartella 220 SER BO 19 dell'Archivio Sereni di Luino) è intestato e datato a mano «Gli strumenti umani 1965» (il termine *post quem* potrebbe essere quello del 24 aprile 1965, data alla quale risulta «finita» la poesia *Il muro*: cfr. Isella, *P* 638) e si accompagna nelle carte dello scrittore a una serie di bozze in colonna dei testi corrispondenti; segnalo con le parentesi uncinate le parole cassate e con il corsivo le correzioni/aggiunte manoscritte.

- 6 Quei bambini che giocano
- 7 Saba
- 8 Di passaggio
- 9 Situazione
- 10 Gli amici
- 11 Appuntamento a ora insolita

III

LA POESIA È UNA PASSIONE?

- 1 Nel sonno
- 2 Il male d'Africa
- 3 Una visita in fabbrica
- 4 *La poesia è una passione*

IV

APPARIZIONI O INCONTRI

- 1 Un sogno
- 2 Le Fornasette
- 3 Il muro <dei morti>
- 4 Poteva essere
- 5 Intervista a un suicida
- 6 Sopra un'immagine sepolcrale
- 7 Al distributore
- 8 A un compagno d'infanzia
- 9 Dall'Olanda
- 10 La pietà ingiusta
- 11 *Nel vero anno zero*
- 12 La speranza
- 13 La spiaggia

Negli archivi troviamo indicazioni esplicite dello sviluppo del progetto solo nel giugno 1965, quando scrivendo a Guido Davico Bonino il poeta comunica: «Il titolo del mio libro sarà, molto probabilmente, questo: *Gli strumenti umani*. Spero che vi piaccia»,¹⁵ mentre il 12 luglio invia a Daniele Ponchiroli la «nota da inserire alla fine del testo» aggiungendo anche «due testi, precedentemente non inclusi, che collocherei in chiusura alla sezione *Il centro abitato*» e discute la questione dell'illustrazione di copertina.¹⁶ I

¹⁵ Lettera del 16 giugno 1965, carta 109. Dattiloscritta con correzioni e firma a stilografica blu.

¹⁶ Carta 112; testo dattiloscritto, con correzioni e firma a stilografica blu. Scrive Sereni: «Dispongo di alcuni disegni dello scultore Luigi Broggin, ma per ovvie ragioni preferisco sapere prima di spedirli se le idee della casa editrice ammettono questo intervento, o se c'è

due nuovi testi sono quelli di *Corso Lodi* e di *L'alibi e il beneficio*,¹⁷ mentre un'ultima aggiunta viene annunciata allo stesso Ponchirolì con la restituzione delle 'terze bozze' in data 22 agosto: «Oggi stesso da Milano o domani da Bocca di Magra, dove mi fermerò fino ai primi di settembre, le manderò il testo di un'altra poesia (*l'ultima*, ma nel volume dovrà essere collocata come penultima, prima cioè della poesia intitolata *La spiaggia* – che rimane la poesia di chiusura)». ¹⁸ Si tratta, questa volta, di *Pantomima terrestre*, come si desume da un'ulteriore lettera a Ponchirolì:

Caro Ponchirolì,

la ringrazio di tutto. Eccole di ritorno bozza e dattiloscritto di *Pantomima terrestre*. Non credo che occorra un invio a me di queste bozze, come mi prospettava nella sua precedente.

In quanto all'andare in stampa: può aspettare una mia conferma che le darei al mio rientro a Milano e comunque non oltre mercoledì della prossima settimana? Può anche darsi che una cosa rimasta da un pezzo a metà strada sia pronta per allora: sarebbe – forse – un peccato non inserirla. L'inserimento avverrebbe alla fine del gruppo *Il centro abitato* e dunque prima del gruppo *Apparizioni e incontri*. Ma non ci conto molto.¹⁹

Non ci sarà in realtà nessun ulteriore invio. Essendo però la data di questa lettera il 2 settembre 1965, resta dubbia la correttezza del «finito di stampare» dichiarato dal volume, che indica il 3 settembre; vero è che la posta viaggiava allora più in fretta di quanto non faccia oggi, e che una telefonata di ripensamento avrebbe potuto accelerare il tutto,²⁰ ma probabilmente il colophon era stato già composto, e in assenza di integrazioni, semplicemente, non parve necessario ritoccarlo. Un nuovo componimento apparirà solo nella seconda edizione del volume, quella del 1975 nella collana 'bianca' della poesia einaudiana: si tratta di *I ricongiunti*, che verrà collocata immediatamente prima della poesia di chiusura, *La spiaggia*; ma la brevità del testo

già pronta un'altra soluzione. In proposito, potrei telefonare a Bollati tra qualche giorno. In sostanza, sarei molto contento di valermi della presenza dell'amico Brogginì, ma mi dispiacerebbe esporlo a un rifiuto comunque motivato». In una successiva lettera (22 agosto) Sereni avanza anche i nomi di Klee, Wols, Schwitters, ma aggiunge di rimettersi in proposito alle decisioni di Bollati (sarà scelto alla fine un disegno di Odilon Redon).

¹⁷ Presenti (il secondo in riproduzione facsimile dell'autografo) in Vittorio Sereni, *Lavori in corso*, con incisioni di Attilio Steffanoni, Milano, Scheiwiller, 1965.

¹⁸ Carte 115-116, *recto* e *verso*. Testo autografo a biro blu.

¹⁹ Carta 120, *recto* e *verso*. Testo autografo a biro blu.

²⁰ Si potrà anche citare anche il testo di un telegramma presente nell'archivio di Luino e spedito da Ponchirolì a Sereni proprio il 2 settembre: «Pregola telefonarmi per cosa urgente grazie Ponchirolì».

e le circostanze della sua composizione²¹ escludono che proprio di questo si potesse trattare nel settembre 1965.²²

Quanto al titolo del volume, in un'intervista rilasciata a Pierfrancesco Listri poco dopo l'uscita del libro, Sereni raccontava che «nessuno dei titoli ai quali avevo pensato mi andava bene, e allora ho fatto quello che credo tutti facciano quando si trovano imbarazzati: ripercorrere il libro dalla prima riga all'ultima, isolare un'espressione e isolare quella che in qualche modo può assumersi questo peso»;²³ in realtà già sulla cartella del 1960 il titolo era presente, accompagnato dall'indicazione «in fieri» e prima che vi si aggiungesse, con una matita blu, la decisione presa con Bollati: «per Einaudi».

Basta tuttavia pensare, se fosse necessario, che quel libro ripercorso «dalla prima riga all'ultima» cui Sereni si riferiva fosse non tanto quello pronto per la stampa, ma quello che a un certo punto gli appare, nel corso della sua costruzione, sufficientemente definito, maturo tanto da meritare la ricerca di un titolo; o, addirittura, che proprio l'individuazione del titolo, *quel* titolo, abbia convinto il poeta che il libro di fatto esisteva, che si poteva e doveva fare.²⁴

²¹ Cfr. l'Apparato di Isella, *P* 650.

²² Ciò si dica a correzione di quanto dichiarato da Giulio Einaudi nel numero di «Strumenti critici» del gennaio 1996 dove si fornivano alcune notizie proprio su *Gli «Strumenti umani» e le lettere di Sereni nell'Archivio Einaudi* e dove si giustifica proprio col «finito di stampare del 3 settembre [...] l'omissione di questa poesia [*I ricongiunti*] nell'edizione del 1965 (*art. cit.*, p. 54. A questa versione si attiene Niccolò Scaffai, «*Il luogo comune e il suo rovescio: effetti della storia, forma libro e enunciazione negli «Strumenti umani» di Sereni*, in: *Quaderno di italianistica 2010*, a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, 2010, pp. 145-185: 163). In realtà si tratta di una poesia che l'autore stesso data al 1966 (cfr. l'Apparato di Isella, *P* 648) e che apparve appunto nel numero di gennaio-marzo 1966 su «Palatina» (p. 24); la sua composizione fu – come ha raccontato l'autore – pressoché immediata (cfr. di nuovo Isella, *P* 650) e dunque difficilmente il testo potrebbe corrispondere a quella «cosa rimasta da un pezzo a metà strada» di cui pure si parla nella lettera a Ponchioli sopra citata.

²³ Vedi la rubrica «Incontri con gli scrittori» in «L'Approdo», 1965. Dichiarazione analoga in *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981, p. 52. L'espressione «strumenti umani» appartiene come è noto al componimento *Ancora sulla strada di Zenna*, pubblicato nel giugno 1960 sulle pagine di «L'Europa letteraria» e presente nella cartella di cui abbiamo detto.

²⁴ Un elenco di possibili titoli stilati da Sereni (*Gli strumenti umani* fra gli altri, aggiunto in un secondo tempo) è conservato nella cartella 220 SER BO 14 dell'Archivio Sereni di Luino.

La memoria, la ripetizione, il nulla.
Lettura di Intervista a un suicida

Paolo Zublena

L'anima, quello che diciamo l'anima e non è
che una fitta di rimorso,
lenta deplorazione sull'ombra dell'addio
mi rimbrottò dall'argine.

Ero, come sempre, in ritardo
e il funerale a mezza strada, la sua furia
nera ben dentro il cuore del paese.
Il posto: quello, non cambiato – con memoria
di grilli e rane, di acquitrino e selva
di campane sfatte –
ora in polvere, in secco fango, ricettacolo
di spettri di treni in manovra
il pubblico macello discosto dal paese
di quel tanto...

In che rapporto con l'eterno?
Mi volsi per chiederlo alla detta anima, cosiddetta.
Immobile, uniforme
rispose per lei (per me) una siepe di fuoco
crepitante lieve, come di vetro liquido
indolore con dolore.
Gettai nel riverbero il mio *perché l'hai fatto?*
Ma non svettarono voci lingueggianti in fiamma,
non la storia di un uomo:
simulacri,

e nemmeno, figure della vita.

La porta

*carraia, e là di colpo nasce la cosa atroce,
la carretta degli arsi da lanciafiamme...
rinvenni, pare, anni dopo nel grigiore di qui
tra cassette di gerani, polvere o fango
dove tutto sbiadiva, anche
– potrei giurarlo, sorrideva nel fuoco –
anche... e parlando ornato:
«mia donna venne a me di Val di Pado»
sicché (non quaglia con me – ripetendomi –
non quagliano acque lacustri e commoventi pioppi
non papaveri e fiori di brughiera)
ebbi un cane, anche troppo mi ci ero affezionato,
tanto da distinguere tra i colpi del qui vicino mattatoio
il colpo che me lo aveva finito.
In quanto all'ammanco di cui facevano discorsi
sul sasso o altrove puoi scriverlo, come vuoi:*

NON NELLE CASSE DEL COMUNE
L'AMMANCO
ERA NEL SUO CUORE

Decresceva alla vista, spariva per l'eterno.
Era l'eterno stesso

puerile, dei terrori
rosso su rosso, famelico sbadiglio
della noia

col suono della pioggia sui sagrati...
Ma venti trent'anni
fa lo stesso, il tempo di turbarsi
tornare in pace gli steli
se corre un motore la campagna,
si passano la voce dell'evento

ma non se ne curano, la sanno lunga
le acque falsamente ora limpide tra questi
oggi diritti regolari argini,
lo spazio
si copre di case popolari, di un altro
segregato squallore dentro le forme del vuoto.

...Pensare

cosa può essere – voi che fate
lamenti dal cuore delle città
sulle città senza cuore –
cosa può essere un uomo in un paese,
sotto il pennino dello scriba una pagina fruscante
e dopo
dentro una polvere di archivi
nulla nessuno in nessun luogo mai.

Questo intervento vorrebbe porsi una domanda di fondo, e rispondere attraverso l'interpretazione, tematica, macrotestuale, intertestuale e linguistico-stilistica. È *Intervista a un suicida* un testo esemplare? E, quando lo sia, è esemplare degli *Strumenti umani*? O dell'ultimo Sereni? O di una certa modalità e tensione di pensiero dell'ultimo Sereni?

La prima stampa del testo risale al 1963,¹ ma Sereni, in una nota intervista a Camon del 1965, precisa che «lo spunto risale al 1937».² Pare evidente che per «spunto» si intenda qui il lontano referente extratestuale, dato che l'evidenza del dato stilistico impedisce di datare il testo (e anche, tutto sommato, sue porzioni) a un periodo precedente ai primi anni '60. L'edizione Isella testimonia che esiste un foglio contenente, tra l'altro, una prima stesura dei versi 1-4 e, nella forma definitiva, l'epigrafico verso finale (*P* 606). È possibile che da questi due nuclei sia scaturito poi l'intero testo. Il che parrebbe almeno in parte confermato da una testimonianza di Grazia Cherchi, che indica il verso finale come possibile luogo di irradiazione dell'intera poesia: «Mi leggeva spesso, ancora inediti, i suoi versi stupendi, pieni di furore e di sorvegliato abbandono, anche perché, soprattutto perché, era curioso delle reazioni dei non addetti ai lavori (un giorno mi lesse da un'agenda un unico verso: “nulla nessuno in nessun luogo mai”, che dopo un paio d'anni ritrovai a chiusa di una tra le sue poesie che prediligo, *Intervista a un suicida*: lavorava così, per lenti accumuli)».³

Ma quale sarebbe allora questo antico referente extratestuale? Il commento di Isella-Martignoni fornisce una risposta, ragionevolmente attribuibile alle confidenze di Sereni con l'amico Isella. A proposito del “racconto” del suicida, leggiamo infatti: «Anziché una storia, [...] emergono soltanto labili tracce, abbozzi di una storia non avuta: un trauma lontano, legato a una visione del lager nazista, da cui l'amico d'infanzia (un cugino) aveva stentato a riaversi: un'esistenza scialba, piccolo-borghese,

¹ «Palatina», VII, 25, gennaio-marzo 1963, pp. 6-8.

² Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, p. 140.

³ Grazia Cherchi, *Scompartimento per lettori e taciturni. Articoli, ritratti, interviste*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 248.

di impiegato del comune, condotta nel grigiore tra “cassette di gerani, polvere o fango / dove tutto sbiadiva”, una moglie, un cane amato che qualcuno gli ha proditoriamente ucciso, un ingiusto sospetto di malversazione». ⁴ Certo la sintesi di Isella pone qualche problema. Che si tratti di un personaggio luinese, non è dubbio. Che fosse un cugino di Sereni, sembra del tutto compatibile con il testo. Una questione per ora destinata a rimanere inevasa è invece quella sulla data del fatto cui la poesia si riferisce (suicidio e funerale). Se l’indicazione cronologica di Sereni (1937) si riferisce infatti a quell’episodio, rimane difficilmente integrabile l’allusione di Isella al «trauma [...] legato a una visione da lager nazista». Ha senso quindi identificare positivamente il personaggio con un solo ente non fittizio, extratestuale? O forse Sereni mescola tratti che appartengono a più enti reali, eventualmente integrandoli con elementi del tutto fittizi? In attesa che indagini più approfondite possano chiarire se sia dato riscontrare nella storia luinese (perché almeno l’ambientazione luinese non è revocabile in dubbio, dati i particolari “topografici” e il fatto che l’io – riconducibile a una figura dell’autore empirico – ritorni con ogni evidenza al proprio paese d’infanzia) degli anni ’30 o del periodo successivo alla guerra un fatto compatibile con quello cui la poesia fa riferimento, basterà limitarsi a notare il senso di sfasatura cronologica, di mancata coincidenza e insieme di sovrapposizione di unità temporali diverse che l’intero testo presenta: tema su cui si tornerà tra poco.

Passando alle decisive questioni macrotestuali, va subito detto che *Intervista a un suicida* fa parte della sezione finale e culminante degli *Strumenti umani*, che ha per titolo *Apparizioni o incontri*. Tutti i migliori critici di Sereni, Mengaldo e Testa ⁵ in primo luogo, hanno messo in evidenza l’importanza fondativa del dialogo (e dell’incontro che di solito da questo dialogo è coimplicato) nella produzione matura di Sereni. ⁶ Ad una prima lettura, *Intervista a un suicida* può sembrare un testo esemplare

⁴ Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella con la collaborazione di Clelia Martignoni, Torino, Einaudi, 2002, pp. 151-152.

⁵ Si vedano almeno i saggi raccolti in Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013 e le molte indicazioni sereniane in Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, oltre alle limpide pagine dedicate al profilo di Sereni nell’antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005, pp. 3-8.

⁶ Nelle parole di Testa, «L’io degli *Strumenti umani* infatti, “attardato” e “smarrito”, è preda di relazioni con voci e figure che drammaticamente gli si oppongono e che al conforto dell’autorispeccamento sostituiscono l’impotenza provata da chi “non può nulla contro un solo sguardo / di altri”. Ne viene il dispiegarsi di una fenomenologia della persona altrui dagli esiti variati e complessi: interventi di voci anonime, figure che reggono l’intera enunciazione poetica, personaggi che irrompono nel perimetro dell’io sconvolgendone certezze e

di questa stagione dialogica, in cui spesso il soggetto viene messo all'angolo (talvolta quasi letteralmente) da voci di impegnativi deuteragonisti. Ma forse l'esemplarità è solo apparente, nonostante quel che può suggerire una prima sommaria lettura e soprattutto l'esordio («L'anima, quello che diciamo l'anima e non è / che una fitta di rimorso, / lenta deplorazione sull'ombra dell'addio / mi rimbrottò dall'argine»).⁷ Fin qui, e nella successiva elezione a tema – tra evenemenziale ed esistenziale – del ritardo («Ero, come sempre, in ritardo»: una sorta di pregnante verso-manifesto, in effetti, che riecheggia lo «spaurito scolaro» «attardato», posto a rappresentare figurativamente l'inadeguatezza e la subalternità dell'io nel *Grande amico*), tutto sembra iscriversi in quella pressione della venuta dell'altro su un soggetto che fatica a mantenersi nella postazione della sua chiusura lirica. Ancora seguendo un illuminante saggio di Enrico Testa, l'incontro con i morti non è più semplice evocazione di un tu scomparso, ma «simulazione di un dialogo dove prende la parola anche la figura del trapassato, tramutando il colloquio *in absentia* in una paradossale e fragilissima conversazione in cui la scrittura, per forza di finzione, finisce per proporre una presenza irriducibile; essa pare il sedimento di remote forme rituali che, mediante alcuni tipi particolari di lamentazione funeraria e altri istituti culturali, avevano per scopo il mantenimento del rapporto vivi-defunti attraverso il costituirsi di un dialogo fittizio tra la voce del sopravvissuto e quella dello scomparso».⁸

L'esordio della poesia pare quindi andare nella direzione – tipica del Sereni di *Apparizioni e incontri* – del dialogo e del senso di colpa dell'io, ma lo sviluppo del testo, e già anche il suo titolo, sembra invece spingere verso un'altra strada interpretativa. D'altra parte, Testa nemmeno accenna a questa poesia nel saggio appena citato, *La colpa di chi resta* (nonostante parli di un soggetto levinassianamente «“in ritardo e colpevole di ritardo”»),⁹ e *pour cause*. La situazione relazionale non pare insomma configurare un incontro o un dialogo, sia pure mancato, ma – come da titolo – un'intervista, e quindi una sorta di decadimento parodico dalle non esigue tinte ironiche (sia pure intrecciate con un contesto tragico) del modello pienamente ascrivibile alla tradizione dell'incontro con l'anima del morto, giusta canone dante-

sentimenti, scambi di parola da cui il soggetto testuale è irrimediabilmente escluso» (*Vittorio Sereni*, in *Dopo la lirica*, cit., p. 5).

⁷ Si può ricordare, ma forse solo come curiosità, che il rapporto di predicazione tra *rimbrottare* e *anima* richiama un testo famoso come *Miramar* dalle *Odi barbare* di Carducci: «O Miramare, contro i tuoi graniti / grige dal torvo pelago salendo / con un rimbrotto d'anime crucciose / battono l'onde» (vv. 5-8).

⁸ Enrico Testa, *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, in Id., *Per interposta persona*, cit., pp. 45-46.

⁹ Ivi, p. 35.

sco.¹⁰ La fitta rete di intertesti con la *Commedia*, specie con il XXVII dell'*Inf.* e il XXVI del *Purg.* (in primo luogo il vistosissimo «non svertarono voci lingueggianti in fiamma»),¹¹ quasi sempre in funzione di liquido di contrasto, confermano la dipendenza parodica da un modello. Troppo alto è insomma il tasso di ironia, perché il soggetto si possa sentire interamente in colpa, o per lo meno perché la colpa sia rappresentata in chiave tragica (dell'elegia qui non è ombra, se non come oggetto di riprovazione). La fase avantestuale sembra avallare questa lettura, se è vero che l'epigrafe tombale in maiuscoletto, dettata dall'ombra, tutta aggettante sull'empito di un registro fortemente patemico, era contrappuntata in una delle redazioni dello scartafaccio Caretti¹² dall'ironico, se non proprio beffardo commento “a parte” riferibile all'io-locutore-autore: «Il racconto, si vede, era bugiardo oltre che lacunoso» (*P* 609). E risulta quindi, se considerata nella sua enfatica goffezza, come un rovescio parodico della partecipazione sentimentale alla *Spoon River*.

Apparizione o incontro, quindi? In realtà, né l'una né l'altro, in quanto tra il soggetto-locutore principale e il personaggio si instaura un ambiguo gioco di riflessi, in cui la frammentazione di questo specchia il depotenziamento di quello, ma dal punto di vista di un distacco da cui sembra (almeno in parte) aliena la dimensione della colpa. Sia detto per inciso che – a parte l'episodio occasione del testo – la questione del suicidio, e proprio all'altezza cronologica degli anni '30, aveva pesantemente toccato la vita di Sereni, dal momento che nel maggio del 1935 si era ucciso Gianluigi Manzi, e, soprattutto, nel dicembre del 1938 (il 3 dicembre, come da titolo della nota poesia di *Frontiera*) si era tolta la vita la carissima amica Antonia Pozzi – entrambi allievi di Banfi e membri di quel circolo di amici che il cenacolo banfiano aveva riunito.

Ma il riferimento, anche sotto traccia, a quei suicidi, e alla dimensione tragica del suicidio, sembra in questo testo assente (tragica è la vita dell'uomo di paese, tragico il suo destino di nullificazione, non il suo suicidio, o almeno quel suicidio in particolare – che è solo occasione per l'io del ritorno al paese e dell'intervista).

Quel che più importa, appunto, è il tema del ritorno e della memoria, seconda una

¹⁰ Si può vedere, *contra*, con una diversa spiegazione di *intervista*, Pietro De Marchi, «*La buffa illusione dell'eterno e dell'eternare*». *Lettura di Intervista a un suicida di Vittorio Sereni*, in Id., *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Lecce, Manni, 2002, pp. 186-199: 191.

¹¹ Per gli intertesti danteschi (e biblici) si rimanda al già citato commento Isella-Martignoni e a quello di Luca Lenzini in Vittorio Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 237.

¹² Per la descrizione dello scartafaccio Caretti, si rimanda all'Apparato di Isella in *P* 474.

movenza declinata da parecchie prose memoriali, in particolare luinesi, di Sereni¹³ e in ossequio a una regola notata da Mengaldo: «Sereni ha insistito spesso sul forte intervallo in lui consueto fra l'“occasione” di una poesia e la sua stesura [...]. È un fatto che acuisce quella complicazione memoriale che è insita nella stessa patologia della ripetizione».¹⁴ Una ripetizione, dice Mengaldo, che è innanzitutto ritorno sui luoghi, che nel caso di *Intervista a un suicida* sono più importanti del personaggio. È senz'altro vero che – sempre con Mengaldo – «La ripetizione in Sereni è un fenomeno bivalente, anzi contraddittorio. Perché per un verso realizza o indica l'appagante, anzi costitutiva continuità di sé con sé medesimo, ma per l'altro la frustrante impossibilità del mutamento, psicologicamente la prigionia nella coazione a ripetere (non senza connotati masochistici)».¹⁵ Nell'ambito di questo testo, per tanti versi estremo, l'orientamento è netto sul polo negativo: la memoria – la ripetizione da essa attivata – si presenta nella dimensione più frustrante e delusiva. La delusione dei piccoli cambiamenti copre una realtà inesorabile di depressivo ritorno dell'identico.

Ma si veda nel dettaglio. C'è un tempo relativo alla narrazione di un evento precedente al momento dell'enunciazione («Ero, come sempre, in ritardo»), il quale riprende (ripete) la rappresentazione di un luogo che, a dispetto dei superficiali mutamenti esteriori, non cambia mai nella sua sostanza di materia psichica:

Il posto: quello, non cambiato – con memoria
di grilli e rane, di acquitrino e selva
di campane sfatte –
ora in polvere, in secco fango, ricettacolo
di spettri di treni in manovra
il pubblico macello discosto dal paese
di quel tanto...

All'imperfetto e al passato remoto della narrazione segue un secondo tempo della poesia al presente, tempo del discorso («Ma venti trent'anni fa lo stesso»: saranno i

¹³ Ci si riferisce in particolare al gruppo di prose presente nei secondi *Immediati dintorni*, di varia cronologia e origine, intitolate *Negli anni di Luino*. A quanto diceva Sereni, a parte un paio di testi più antichi, «Gli altri testi, scritti in epoche successive e adattati alla presente occasione [cioè la prima pubblicazione di questo gruppo di testi, in parte poi confluiti negli *Immediati dintorni*, con il titolo *Gli anni di Luino* in «La Rotonda. Almanacco luinese», 1979 (presso l'editore Nastro di Luino, 1978)] sono stati estratti da un lavoro narrativo rimasto interrotto». Per la citazione appena prodotta, nonché per la descrizione da parte della curatrice del testimone manoscritto del «lavoro narrativo rimasto interrotto», si rimanda a TPR 420.

¹⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, cit., pp. 39-64: 48.

¹⁵ Ivi, p. 47.

venti o trent'anni passati dal 1937? O da un momento successivo, se il riferimento di Isella a un episodio postbellico va accolto? Forse qui conta solo un generico scorrere del tempo) in cui si percepisce appieno l'immutabilità della sostanza con cui le forme del vuoto si ripetono cambiando appunto forma. E non si tratta semplicemente del ritorno dell'identico che annulla la protensione sul futuro del malinconico secondo il celebre dettato binswangeriano:¹⁶ non è insomma patologia, ma, se non ontologia, almeno etica. Il viaggio umano della memoria è breve e insignificante per gli elementi della natura, che – pur se ormai accerchiati da un nuovo e diverso squallore antropico – riposano in una immutabile indifferenza. Già in un dattiloscritto per una trasmissione radiofonica del 1951 Sereni scriveva a proposito del *Visionnaire* di Julien Green: «lo sfondo normale su cui si muovono i suoi personaggi è quello di una cittadina o di un paese di provincia con tutto lo squallore e la monotonia che li caratterizzano: mondo in cui per definizione non accade mai nulla e dove invece è tanto più violento l'urto improvviso di quella forza estranea e minacciosa».¹⁷

Ma, prima di tornare al passaggio da questa prima parte fondata sul rapporto tra io, memoria e paesaggio al tentativo di dialogo con il personaggio, qualche osservazione sul piano linguistico-stilistico. La poesia è stabilmente attestata su un registro medio, con qualche movenza di parlato (specie a livello sintattico: ad es. «Ma venti trent'anni / fa lo stesso [...]»), o in termini di sintassi nominale, «il posto: quello, non cambiato» o ancora di fraseologia – «la sanno lunga»); sta a sé, e come tale verrà analizzata, l'unica discesa decisa di registro – a livello lessicale – «*non quaglia*» «*non quagliano*»). Sono presenti tuttavia anche elementi alti (si pensi ai passati remoti, o, alzandosi di parecchio, all'uso transitivo di un verbo intransitivo – residuo di linguaggio ermetico – in «se corre un motore la campagna»,¹⁸ o ancora alla raffinata infinitiva incassata con soggetto – «il tempo di turbarsi / tornare in pace gli steli»). Più verso l'ironia che verso i piani alti dello stile va invece un cenno di varietà burocratica, «la detta anima, cosiddetta». La movenza ironica è confermata dall'avantesto: in una redazione testimoniata dallo scartafaccio Caretti, tra la domanda altisonante «In che rapporto con l'eterno?» e il successivo verso della stesura definitiva, si legge un ulteriore verso improntato al distacco ironico del soggetto: «Lasciate perdere esequie

¹⁶ Ci si riferisce ovviamente al classico Ludwig Binswanger, *Melanconia e mania. Studi fenomenologici*, Torino, Boringhieri, 1971.

¹⁷ Vittorio Sereni, *L'avventura e il romanzo*, PP 1147-1168: 1152. Davvero, anche facendo la tara alle asserzioni minimizzanti di Sereni stesso, la traduzione giovanile di quel notevole romanzo che è *Leviathan* non era passata senza lasciare traccia.

¹⁸ Il tratto è rubricato da Mengaldo tra i fenomeni stilistici che caratterizzano il linguaggio ermetico: si veda Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157: 142.

e fredda spoglia, / mi volsi per chiederlo alla detta, cosiddetta anima» (P 608), in cui appare ancora più evidente il gioco tra un *detta* che partecipa burocraticamente alla catena anaforica e un *cosiddetta* che pone in dubbio la sostanza ontologica dell'ente.

Quanto a un istituto sereniano decisivo, quello della ripetizione, non si può qui che ricordare velocemente il rilievo della ripresa del lessema *anima*,¹⁹ e soprattutto – sorvolando per ragioni di spazio su altri fenomeni lessicali in primo luogo, ma non solo – rimarcare la triplice occorrenza di una parola-tema, *polvere*, per due volte in coppia con *fango* («ora in polvere, in secco fango»), «*polvere o fango*», «dentro una polvere d'archivi»: le prime due volte riferendosi il lessema al paesaggio, quella finale invece al destino di nullificazione del personaggio (e dell'uomo in generale). La cooccorrenza di *polvere* e *fango* può richiamare le Scritture (ovviamente i luoghi si moltiplicherebbero se ci fermassimo al solo *polvere*, a partire dal proverbiale «pulvis es et in pulverem reverteris» di *Gen* 3, 19), e in particolare *Sal* 17, 43: «et comminuum illos ut pulverem ante faciem venti ut lutum platearum delebo eos», anche se il luogo non sembra attivare agganci intertestuali forti. Sebbene non perfettamente in asse con l'accoppiamento sereniano, è forse più probante il possibile ricordo di un testo oraziano celebre (*Carmina*, 4,7), «pulvis et umbra sumus» (v. 16), teso per altro a significare la natura effimera dell'uomo in confronto all'immutabile ritorno delle stagioni dell'anno.

Di non poco rilievo – passando alla metrica – la presenza dell'endecasillabo, all'interno di una compagine in cui certamente si fanno notare per il loro vistoso spicco un buon numero di versi lunghi liberi (altri versi lunghi essendo talora il frutto di una composizione di misure canoniche, in cui un ruolo non marginale mantiene lo stesso endecasillabo). Su un totale di 64 versi, si contano 10 endecasillabi, di cui 8 canonici. In qualche caso è dato isolare un endecasillabo in un verso più lungo: in modo evidentissimo nel verso a gradino «e nemmeno, figure della vita. ¬/ *La porta*». Pur non disponendo di un conteggio relativo all'intero libro, simile a quello che Mattia Coppo ha prodotto nel suo intervento a questo convegno per *Stella variabile*, si può ipotizzare senza troppo rischio che la percentuale di endecasillabi non si discosti dalla media degli *Strumenti umani*. Quel che più rileva è però il ruolo strategico, di segnavia del testo, che diversi di questi endecasillabi detengono. Fondamentale, come si vedrà, la definizione di cui è oggetto il racconto del suicida: «non la storia di un uomo: ¬ simulacri», endecasillabo seguito per di più dall'altro verso a gradino, cui si è accennato sopra, con la prima porzione costituita da un endecasillabo. Un altro verso, sempre di misura endecasillabica, decisivo nell'economia della poesia è «*sicché (non quaglia con me – ripetendomi →)*», come si vedrà oltre. E al novero andrà aggiunto anche un endecasillabo ipermetro di grande impegno retorico: «cosa

¹⁹ Su cui si veda Stefano Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in Id., *Modelli psicoanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 87-104: 93.

può essere un uomo in un paese». Naturalmente spicca su tutti – continuando sintatticamente il verso appena citato – il tombale endecasillabo epigrafico che chiude la poesia: «nulla nessuno in nessun luogo mai», scandito e rallentato sia dallo schema ritmico sia dalla ripetizione inesorabile della negazione.²⁰

Tornando al commento del testo, va notato che l'unico intervento dell'io nel dialogo è improntato a una banalità da romanzo d'appendice o da rotocalco («Gettai nel riverbero il mio *perché l'hai fatto?*»), sintomo di disagio del soggetto, ma anche forse, di nuovo, di distacco: quasi a ottemperare a un obbligo. Il discorso del personaggio, differenziato con il corsivo come il «*Perché l'hai fatto?*» che a lui si rivolge, è introdotto da versi che sottolineano la differenza dalla situazione letteraria dantesca – Ulisse che racconta la sua storia – cui pure si allude («non svertarono voci lingueggianti in fiamma») e l'impossibilità di ricondurre a unità narrativa quelli che resteranno solo dei frammenti di racconto («non la storia di un uomo», ma solo «simulacri» e anzi «figure della vita»). Si capisce che il personaggio fa riferimento a vicende tragiche consumate nella quotidianità, ma non si riesce, appunto, a inferire una storia compiuta. Lo stile nominale, intervallato dal verbo, affastella le immagini senza organarle in un ordine narrativo:

*La porta
carraia, e là di colpo nasce la cosa atroce,
la carretta degli arsi da lanciافiamme...
tra cassette di gerani, polvere o fango
dove tutto sbiadiva, anche*

Né il prepotente rimando intertestuale («il fatto atroce, la cosa mostruosa») interno a una prosa nei dintorni della poesia serve a chiarire una possibile *fabula* riguardante il personaggio: «Una piazza insolitamente buia nella mite sera d'inverno, o piuttosto un cortile comune a due case più vecchie delle altre, un passaggio interno non ritenuto degno d'illuminazione in questa non grande città illuminatissima, per frequenza, non per violenza di luci. Si ha sempre l'impressione, come rasentando i pubblici macelli, che qualcosa stia perpetrandosi qui, a due passi dal diporto: qui potrebbe esplodere l'urlo, qui il fatto atroce, la cosa mostruosa, di qui dilagare lo scandalo nel cuore della quiete».²¹

²⁰ Da non trascurare anche la forza definitoria dei 5 doppi settenari, anch'essi scandenti luoghi tra i più epigrafici della poesia, come avviene specie in «Decresceva alla vista, spariva per l'eterno».

²¹ *Un omaggio a Rimbaud*, in *Gli immediati dintorni*: si cita da TPR 44-46: 44. *Un omaggio a Rimbaud* è del 1954, ma il frammento citato fa parte di una aggiunta che avviene

Un inciso, che potrebbe essere anche un'escursione verso l'inevitabile, riguardo alla «*carretta degli arsi da lanciafiamme*». In primo luogo, va osservato che questa immagine sembra rimandare decisamente alla guerra, inibendo così l'ipotesi che il testo possa riferirsi in tutto e per tutto a un episodio del 1937, e confermando quindi la sintesi introduttiva di Isella. Con ottime ragioni, è stato colto da diversi interpreti un riferimento alle atrocità nazifasciste, e – da qualcuno – anche un'allusione ai Lager nazisti.²² È cosa tutt'altro che improbabile, e quella direzione parrebbe additare con forza la lezione precedente, sempre dallo scartafaccio Caretti, «la carretta degli arsi vivi, dei gasati» (*P* 608-609). Forse basterebbe fermarsi qui. Non pare inutile però registrare come esista una sia pur flebile possibilità che Sereni volesse alludere a un episodio della guerra partigiana:²³ quello dovuto alla Brigata Cinque Giornate comandata dal colonnello Carlo Croce (Giustizia), attestatasi in una zona montana non distante da Luino, e che culminò nella battaglia detta del monte San Martino (novembre 1943), di cui si serbava, nei dintorni, una memoria popolare ancora viva fino a poco tempo fa. Nella battaglia, i tedeschi, preponderanti per uomini e forze, fanno uso anche di lanciafiamme, secondo alcuni memorialisti. L'operazione prevede il rastrellamento di tutta la popolazione maschile dei comuni alle pendici del monte. Sul terreno, o fucilati dopo essere catturati, restano quasi un centinaio di partigiani. Ora, il fatto in sé potrebbe non sembrare molto significativo, ma appare suggestivo che il motto dettato dal colonnello Croce per la Brigata fosse: «Non si è posto fango sul nostro volto», certo non più che generica espressione di una dignità patriottica di un sostenitore dell'ordine militare, rivendicata anche mentre il mondo di ieri stava crollando. È tuttavia impressionante ritrovare nell'*Intervista* la già ricordata doppia occorrenza di *fango* in coppia con *polvere*, espressione del grigiore seguito al rinvenimento del personaggio stesso (dopo la notte della guerra?). Come se quel fango che avevano cercato di evitare gli uomini di Croce si posasse destinalmente sui volti di chi era sopravvissuto, nel quotidiano squallore che seguiva la tragedia. Ma qui davvero si rischia di sovrainterpretare, anche se non stonerebbe forse in Sereni un'allusione così coperta e reticente a quella assenza vissuta come colpa nei confronti dell'appuntamento mancato della Resistenza: di fronte alla guerra girata altrove.

solo nelle bozze degli *Immediati dintorni* del 1962: quindi appunto nei dintorni del presunto periodo di stesura dell'*Intervista a un suicida*. Si veda l'Apparato di Giulia Raboni in *TPR* 397-398.

²² Si rimanda, in primo luogo, ai due commenti citati.

²³ Desumo le notizie qui di seguito da Francesco Gallina, «*Non si è posto fango sul nostro volto*». *La resistenza dei militari nella fascia delle Prealpi lombarde nell'autunno del 1943*, «Storia in Lombardia», XVIII, 2-3, 1998, pp. 331-353, specie alle pp. 341-343.

Ma torniamo a cose più certe. La voce del primo locutore interrompe la reiterata reticenza del personaggio (*anche anche*), che diventa poi vera e propria reticenza formale attraverso l'interruzione sintattica del discorso, con un commento, ironico, di tipo metastilistico, che precede la citazione marcata dalle virgolette del verso dantesco: («*“mia donna venne a me di Val di Pado”*»), *Par.* XV, 137: verso che Dante fa pronunciare a Cacciaguida verso la fine del solenne momento dell'autopresentazione, all'altezza del racconto biografico). Il profilo ironico della citazione, indicato prima dal commento della voce autoriale, è ribadito poi dalla parentesi nel monologo del personaggio, segnata da un vistoso abbassamento di registro convogliato dal lessema *quagliare*: «*non quaglia*», cioè 'non funziona'. Un verbo che, in questo senso figurato, conosce un uso per lo più colloquiale, e senz'altro estraneo alla tradizione letteraria. Questo segnale stilistico ci avverte che siamo in una zona decisamente metapoetica del testo.

Ma che cos'è che *non quaglia*? Certamente la funzione di riparazione (potremmo dire, in termini kleiniani) della letteratura, come mezzo di risarcimento e di donazione di senso rispetto al dolore dell'esistenza. Ma, se prendiamo sul serio l'intertesto dantesco, e incrociamo il significato del discorso del suicida con quello di Cacciaguida, ciò che non quaglia è soprattutto la possibilità di trarre da una vita un racconto ben formato, con un inizio e una fine e una serie di momenti fondamentali (rimangono solo «simulacri», «figure della vita»: flash, sparsi lacerti che non si compongono in una *ratio* narrativa). Alla succinta, ma precisa, solenne, dettagliata e icastica messa in forma del racconto autobiografico dantesco di un'esistenza esemplare, il suicida di Sereni oppone una sequenza di immagini di ardua ricomposizione. Non si dimentichi poi che il racconto di Cacciaguida sceneggia un ritratto idealizzante della Firenze antica della prima cerchia, mentre il non-racconto del suicida, come poi la glossa della voce autoriale, ritrae lo squallore della vita di paese, le forme del vuoto. E suona davvero cruda l'ironia, se ci si ricorda che il canto quindicesimo del *Paradiso* si conclude con il celebre verso «E venni dal martiro a questa pace»: mentre il suicida passa dal martirio senza senso a un nulla in nessun modo pacificante. Ma c'è forse di più: l'avo di Dante, che prende solennemente la parola con i famosi versi in latino («*O sanguis meus, o superinfusa*», ecc.), si esprime inizialmente in modo incomprensibile, non per ragioni di codice (Dante dice solo che la sua parola è troppo profonda), ma per l'altezza dei concetti irraggiungibile dall'intelletto umano («giunse lo spirto al suo principio cose / ch'io non lo 'ntesi, si parlò profondo; / né per elezïon mi si nascose, / ma per necessità, ché 'l suo concetto / al segno d'i mortal si soprapuose», *Par.* XV, vv. 38-42). Neanche il suicida formula un racconto poco comprensibile per scelta, ma per l'intrinseca assenza di senso della sua parabola, cui non succede mai la fulgente *claritas* delle parole di Cacciaguida, ma solo un confuso gioco tra reticenza e disordine. Ecco quindi che la teologica *disagguaglianza* dantesca diventa esistenziale inadeguatezza alla vita e, di conseguenza, al suo racconto organico.

D'altronde, non è solo la grande letteratura, non sono solo i racconti ben ordinati e icastici delle anime dantesche a non quagliare. Allo stesso modo *non quagliano* nemmeno gli elementi del paesaggio tanto cari al primo Sereni («*non quagliano acque lacustri e commoventi pioppi / non papaveri e fiori di brughiera*»)²⁴. Si tratta senza dubbio di una palinodia rispetto al sia pur turbato idillio malinconico di *Frontiera* e ai suoi tratti sottilmente consolatori. La letteratura non serve a compensare la quotidiana tragedia dell'esistenza: né la grandezza dei personaggi danteschi, né il piccolo ansioso idillio individuale di *Frontiera*.

Nell'ultima parte del testo si assiste alla scomparsa del personaggio («Decresceva alla vista, spariva per l'eterno»), legata a un cattolico rossore di puerile spavento. Ma sparisce anche l'io, assenti ormai le marche deittiche di prima persona, e prevalente la forma impersonale («Pensare»). Lo scorrere del tempo, sempre uguale nonostante l'apparenza del cambiamento, collega lo squallore delle forme del vuoto urbane a quelle di una campagna non più idillica, ma rappresentante di una natura indifferente di fronte alla cattiva ripetizione dell'esistere: una disumanità si sostituisce all'altra. Le acque, che hanno inghiottito il suicida, ieri paludose oggi limpide e apparentemente ricondotte a un ordine antropico,²⁵ sono incuranti verso l'umanità e semmai solidali con lo spazio antropizzato. L'allocuzione «voi che fate» che, con una certa enfasi, conduce a un finale invece asciuttamente tragico, comporta un'ultima riduzione della poesia e delle sue virtù salvifiche: lo «scriba» è il poeta,²⁶ ma nel contempo è anche

²⁴ Mentre le «*acque lacustri*» e i «*commoventi pioppi*» rimandano genericamente all'ambientazione del primo libro sereniano senza attivare specifici contatti intertestuali di tipo lessicale (ma si pensi invece alla continuità tematica con un testo come *Strada di Creva*), i «*fiori di brughiera*» possono ricordare le «*disperate brughiere*» di *Paese*, sempre in *Frontiera*. *Papaveri* si possono rinvenire in *Troppo il tempo ha tardato*, dal *Diario d'Algeria* («Dietro ruote fuggite / smorzava i papaveri sui prati / una cinerea estate»), e ancora negli *Strumenti umani*, metaforicamente allusi («Sangue a chiazze sui prati» in *Di passaggio*).

²⁵ Così il commento di Isella-Martignoni: «perché alla confluenza con il Margorabbia il Tresa era spesso causa di alluvioni, imbrigliate in seguito con lavori di contenimento» (Sereni, *Poesie*, cit., p. 154).

²⁶ Come testimonia una poesia del 1936, *Lo scriba*, mai raccolta in volume (pubblicata nel 1937 sul «Meridiano di Roma» e ripresa nei *Lirici nuovi* di Anceschi), in cui è già percepibile un'identificazione tra io-poeta e scriba («Sono lo scriba in calcare dipinto / folgorato nel vetro degli occhi», P 411), e come poi testimonierà *Un posto di vacanza*, in cui l'uso di *scriba* a designare l'io poeta è evidente. Come segnalano Lenzini e Isella-Martignoni, l'assimilazione metaforica del poeta allo scriba è anche eco dantesca («quella materia ond'io son fatto scriba», *Par.* X, 27).

un agente della burocrazia nullificante del tempo.²⁷ Fino a quell'ultimo verso di sconsolata negazione nichilista, «nulla nessuno in nessun luogo mai», cui si potrebbero cercare molti appigli intertestuali: su tutti forse un ricordo del celebre finale di un sonetto di Góngora – «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» –, reso da Ungaretti con «In terra, fumo, polvere, ombra, niente».²⁸ Ma quel che qui davvero conta è l'inesorabilità grammaticale della negazione. Nel suo ultimo saggio sereniiano, a gran ragione scriveva Fortini che «Pochi libri di poesia italiana del secolo sono, come quello di Sereni, così fermamente fondati su un patto con la negazione».²⁹ Nel procedere dell'*Intervista a un suicida* verso quel lento, vertiginoso e icastico endecasillabo in ogni senso estremo (preparato, come si è visto, da altri endecasillabi in luoghi topici del testo), si tocca forse il punto più fondo e radicale – all'interno degli *Strumenti umani* – di quella negazione che verrà replicata soltanto in *Stella variabile*, specie dall'indelebile colore del vuoto che chiude memorabilmente *Autostrada della Cisa*.

È forse proprio l'incombenza – nell'*Intervista a un suicida* – di un nulla che non lascia speranze né consolazioni a implicare l'impossibilità di un vero dialogo. L'isolamento dell'io e della sua riflessione si rispecchia – ma appunto non dialoga – nell'isolamento del personaggio all'interno del suo caotico monologo. La scomparsa di entrambi lascia spazio all'indifferenza della natura e della storia. Questa poesia rimane quindi non tanto esemplare degli *Strumenti umani*, ma sì di un polo estremo, nichilista, della poesia di Sereni, che diventerà dominante in *Stella variabile*, in cui non a caso il modulo dell'incontro-dialogo con il personaggio vacilla e si spegne con gli ultimi grandi fuochi di *Un posto di vacanza* (lo scambio di battute con il fantasma di Vittorini) e di *Autostrada della Cisa* (il compagno di viaggio assente, la voce della sibilla). Esito estremo e per certi versi isolato all'altezza degli *Strumenti umani* – rappresentazione del circolo malinconico tra memoria e ripetizione, destinato a dissolversi in un nulla senza luogo e senza tempo –, *Intervista a un suicida* anticipa e già radicalizza una corda che troverà la sua realizzazione più piena e diffusa nell'ultimo libro di Sereni, senza però mai oltrepassare il cupo nichilismo di quel duro e cinereo «nulla nessuno in nessun luogo mai».

²⁷ Anche tematicamente legato al ruolo di impiegato del suicida.

²⁸ Entrerebbe in gioco, in questo caso, anche la *polvere* come tessera intertestuale.

²⁹ Franco Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 185-207: 187.

Nel sottoscala della poesia. Il piatto piange

Mauro Novelli

Così ridotti a pochi li colse la nuova primavera –
alcuni andati non lontano spostati
non di molto, di qualche dosso o crinale fuor di vista
o di voce, distanti un suono di campane
a seconda del vento sui pianori, 5
altri persi per sempre murati in un lavoro
dentro scroscianti città.
E quelli qui restati?
Qua sotto, venivano qua sotto, nel sottoscala
e per giorni per notti tappati dentro sprangati
gli usci turata ogni fessura: *vedo passo rilancio* 10
come quando fuori piove al riparo dall'esistere o piuttosto,
fiorisse la magnolia o il glicine svenevole,
dalla ripetizione dell'esistere...
e no
no il fendente di platino della schiarita sulle acque
no la bella stagione la primavera e i nuovi fidanzati. 15
Sul torrente del seme chissà non s'avviasse la bella compagnia
ad altri imbarchi altri guadi
verso selve scurissime vampe di ribes uve nere
ai confini dell'informe?
Io dunque come loro loro dunque come me 20
come loro come me fuggendo, con parole con musiche
agli orecchi, un frastornante chicchirichi – da che distanza –
un disordine cocente, di deliquio? La solitudine?
E allora dentro il fuoco risorgivo di sé
essere per qualche istante, io noi, solitudine? 25
Per qualche metro sotto il filo del suolo?
O miei prodi...
cadono le picche ai fanti i fiori alle regine –

e la notte muso precario è ai pertugi
stilla un buio tumefatto
di palude
rifiuti d'ogni specie. Ma dove c'è rifiuti, 30
dice uno allarmandosi, c'è vita – e
un colpo di vento tra pareti e porte
con la disperazione che negando assevera
(non è una bisca questa non un bordello questa casa onorata)
spazzerà le carte una voce di vento 35
e ci buttano fuori.

Enviant de ces gens la passion tenace
(Charles Baudelaire, *Le jeu*)

Sebbene *Il piatto piange* costituisca un episodio cruciale degli *Strumenti umani*, finora non pare avere suscitato un interesse specifico nella critica. In ciò avrà forse contato la prossimità a tanti capolavori, a cominciare da *Intervista a un suicida*; ma non saranno stati del tutto estranei neppure i numerosi passaggi ostici e ambigui che l'ennesima verifica dei rapporti col proprio ambiente nativo presenta. In effetti si tratta di una sfida impossibile da affrontare se non si mette a fuoco il momento della genesi, come ci si propone di fare in questa ricognizione, offrendo uno spaccato sulle modalità compositive sereniane. Il «sottoscala» del titolo – che rimanda all'ottavo verso della poesia in esame – in prima battuta va dunque inteso nell'accezione di retrobottega, di cantina dove si scende a cavare il vino, o per meglio dire il succo dell'interpretazione.

Il piatto piange entra nella sezione *Apparizioni o incontri*, attribuita al 1961-1965 nella Nota d'autore in calce alla prima edizione degli *Strumenti umani*, e manca dai piani d'indice sino ai primi anni Sessanta. Ma come sappiamo è difficile, e in qualche misura persino aleatorio, ragionare in termini cronologici precisi a proposito dell'elaborazione dei versi di Sereni. Per individuare quella che l'autore avrebbe definito la data di «partenza» occorre guardare più indietro, sulla scorta dei materiali forniti dall'edizione critica di Dante Isella, non ancora sfruttati come meriterebbero. Una prima testimonianza è infatti reperibile in un'agenda verde del 1956, ove in data 8 febbraio si incontra un appunto: «da tenere per i “giocatori” o “le carte”», seguito da una serie di termini incolonnati: «*Vedo / Passo / Rilancio / Buio / Cip / Il piatto piange / Come quando fuori piove*».¹

¹ Trascivo dall'Apparato critico a cura di Dante Isella, *P* 610-611. Nella medesima sede, alle pp. 469-470, si legge la Nota d'autore a *Gli strumenti umani*.

La spinta decisiva alla composizione della poesia arrivò qualche anno più tardi, intrecciandosi alla vicenda che portò al debutto nella narrativa di Piero Chiara. Luinesi entrambi, coetanei, Sereni e Chiara si conoscevano dall'infanzia e coltivarono un rapporto di amicizia «più lungo e durevole che intenso e profondo»,² comunque connotato da stima, rispetto e solidarietà reciproca. Il sodalizio era già ben assestato nell'immediato dopoguerra, come si evince dal carteggio, prezioso per riconoscere le caratteristiche e la persistenza dell'interesse di Sereni per il milieu in cui nacque. In una lettera del 3 marzo 1947, ad esempio, Chiara si augura di rivedere presto l'amico, per «parlare di quell'inesauribile argomento sul quale ambedue pensiamo di lavorare letterariamente». Non solo in chiave lirica, se nel prosieguo accenna a una domenica trascorsa all'Hôtel Verbania, in compagnia di «autentici luinesi nella parlata icastica e nel cinismo assoluto», e aggiunge: «Ho pensato come ti sarebbe stato utile raccogliere questi altri elementi per le tue indagini sulla costituzione dell'indigeno luinese».³ Più volte emerge l'ammirazione di Chiara nei confronti della poesia di Sereni, rinvenibile anche in vari articoli e in un fulmineo profilo sinora sfuggito alle bibliografie:

Al caffè, o dietro la scrivania di casa sua, Sereni guarda sempre dentro di sé, e tutta la sua fisionomia (un sorriso lieve e un distendersi della fronte come di chi si accinga a parlare) avverte gli amici che egli è già distante, dove «un grido è meno / che un murmure» a chiamarlo.

Quando, una o due volte l'anno, va a Luino, davanti al lago nativo sembra che Sereni torni in possesso di un impero perduto: un impero di sogni e di poesia che egli tenta sempre più dolorosamente di tenere insieme contro una vita in cui s'inoltra ancora, per una strada senza tempo, «la giovinezza che non trova scampo».⁴

² Federico Roncoroni, Prefazione a Piero Chiara e Vittorio Sereni, *Lettere (1946-1980)*, a cura di Federico Roncoroni, Roma, Benincasa, 1993, p. 5.

³ Chiara e Sereni, *op. cit.*, pp. 16-17. Chiara in quegli anni fu punto d'appoggio per le incursioni verbanesi di Sereni: compagno di serate conviviali, gite in barca, raid automobilistici. Al proposito è da vedere anche Piero Chiara, *Sereni negli anni di Luino*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno di Milano, 28-29 settembre 1984, Milano, Librex, 1985, pp. 15-32 (ristampato in appendice al citato carteggio, insieme ad altri interventi su Sereni).

⁴ *Mezzo secolo di poesia. Antologia della poesia italiana del Novecento*, a cura di Luigi Fiorentino, Siena, Maia, 1951, p. 555. Era stato proprio Sereni a suggerire il nome di Chiara al curatore: «Se vuol chiedere a lui un breve ritratto del sottoscritto credo che lo farà con piacere, tanto più che Chiara è sottile ed abile nel cogliere in pochi tratti un carattere o una figura». Questa precoce attestazione di fiducia nelle doti di scrittura dell'amico è trascritta in una lettera ds. a Chiara dello stesso Fiorentino, datata 19 aprile 1951, rintracciabile nel Fondo Chiara di proprietà del Comune di Varese. L'anno precedente Sereni ne aveva recensito gli elzeviri raccolti in *Itinerario svizzero*, Lugano, Edizioni del «Giornale del Popolo», 1950

Negli anni successivi Sereni vide il progetto di concentrarsi sulle terre natali frustrato dai crescenti impegni, che diradarono le occasioni di confronto sul tema. Verso la fine del 1957, ospite a cena presso il comune amico Angelo Romanò, ebbe tuttavia la ventura di udire da Chiara – narratore orale dal piglio travolgente – suggestive rievocazioni delle bische clandestine nella Luino anni Trenta. Ne trasse l'impulso a completare una lirica ancora «allo stato informe»:

la mattina dopo sentii che certe parole messe in bocca a uno dei personaggi del racconto avrebbero potuto colmare uno dei vuoti che ancora restavano. Solo che quelle parole non le ricordavo più nella loro precisa formulazione. Scrisi allora una lettera al Chiara pregandolo di rindicare a quel momento preciso del suo racconto e di ritrovare per me la frase di quel suo personaggio. Mi rispose che quelle parole non se le ricordava più nemmeno lui, ma che per venirmi incontro si sarebbe provato a mettere per iscritto il racconto fatto a noi quella sera.⁵

La ricostruzione di Sereni trova riscontro nelle carte di Chiara conservate presso il Comune di Luino, dove giacciono due copie dattiloscritte di una lunga lettera datata 31 dicembre 1957. Chiara dovette esitare prima di spedirla, se l'8 febbraio dell'anno successivo Sereni gli scriveva, con inusuale slancio emotivo: «Forse perché ne sono così lontano di fatto, Luino continua a crescere in me con un significato più ricco, seppure più severo. Vorrei, non so come, dimostrartelo un giorno. Anche per questo ti prego, ti scongiuro di mandarmi quelle dodici pagine che hai nel cassetto; poco importa se non ne caverò quello che speravo».⁶ Ricevute finalmente le pagine in questione, il 15 marzo Sereni rispose in toni entusiastici, riconoscendovi addirittura «la stoffa di un Cechov luinese» e finendo con l'avanzare l'ipotesi di una pubblicazione. Ciò che accadde. La lettera di Chiara, con qualche variante e senza i nomi degli interlocutori, depennati per discrezione, apparve sul numero di settembre del «Caffè», sotto il titolo *I giocatori*.⁷ Fu il nucleo iniziale – grosso modo corrispondente ai primi

(*Rapsodia elvetica*, «Milano-sera», 9 dicembre 1950). Vale forse la pena di ricordare che Chiara aveva esordito come poeta (*Incantavi*, Poschiavo, Tipografia Menghini, 1945), e alla poesia consacrò nel dopoguerra un'intensa attività pubblicistica e critica, il cui frutto più noto è l'antologia *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1954)*, allestita con Luciano Erba e comparsa nel 1954 presso le edizioni Magenta di Varese.

⁵ Lettera di Sereni a Giovanni Tesio, 6 aprile 1981; si legge in Giovanni Tesio, *Piero Chiara*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 23 e 31-32.

⁶ Chiara e Sereni, *op. cit.*, p. 63.

⁷ Piero Chiara, *I giocatori*, «Il Caffè politico e letterario», VI, 9, settembre 1958, pp. 39-50; poi in *I bei cornuti d'antan e altri scritti del «Caffè»*, a cura di Federico Roncoroni, Luino, Francesco Nastro, 1996, pp. 3-19, da cui si cita. *I giocatori*, insieme a *Le carte*, era una

quattro capitoli – da cui nacque *Il piatto piange*, pubblicato dallo stesso Sereni nella collana mondadoriana del «Tornasole» nel 1962. Lasciando da parte questa vicenda,⁸ conviene restare sulla lettera di Sereni del 15 marzo. Vale anzi la pena di citarla estesamente, perché racchiude una notevole autoesegesi, che permette di meglio riconoscere vincoli stretti, di norma trascurati nei commenti. A conti fatti la lettera di Chiara sembra avere funzionato da canovaccio, sul quale venne portato a conclusione un lavoro restato a lungo sul cavalletto, come spesso capitava a Sereni. È sintomatico del resto come, una volta ultimata la poesia, scelse per essa il medesimo titolo nel frattempo suggerito all'amico per il romanzo, *Il piatto piange*.

Le cose che tu racconti io non le ho vissute, fanno solo parte dell'intuizione che ho avuto di Luino a partire da un certo anno della mia giovinezza, appena aiutato da lontani ricordi tornati in una luce del tutto nuova per uno strano concatenarsi di circostanze. Ma sento in queste cose la patria e la sento con trepidazione e col senso d'un limite oltre il quale abbandonarsi è funesto. Ricordo molti dei nomi che fai e delle figure fisiche anche, e da sempre in fondo io so che sono uno di loro e ben poco ci sarebbe voluto, ben poco sarebbe bastato ad essere, ieri e sempre, uno di loro. [...]

Per quello che riguarda il motivo occasionale della mia prima richiesta, ti dirò che non ho ritrovato nel gesto dello Scanzi la motivazione che quasi sognando le avevo attribuito una volta, che avevo dimenticato come troppo spesso mi succede per via della vita troppo frammentaria e affannosa, e a cui infine volevo trovare un riscontro o una conferma facendoti raccontare da capo la storia. Ma ho ritrovato in pieno l'atmosfera che è alla base dei versi che stavo scrivendo e che cominciano:

... e qui, ridotti a pochi, li colse
la nuova primavera.

C'è poi la tua prima pagina, più introduttiva che narrativa, la quale corrisponde in modo addirittura impressionante al motivo che avevo in testa: la primavera da cui non ci si aspetta più niente e il gioco come un riparo o un rifiuto, il lago che preme come un invito al quale inutilmente ci si sottrae ecc. Ma è inutile parlarne fino a che quella cosa, che sin d'ora ti è dedicata, non sarà compiuta. C'è infine l'epilogo del lungo gioco, in quell'ora particolare e agghiacciante in cui uno misura il suo nulla, a riportarmi a un motivo recentemente tentato ed espresso: vedi nel *Verri* le mie non luinesi *Sei del mattino* e dimmi se in tutt'altra aria e con diversissimo spunto non è la stessa cosa.

Tutto questo per dirti come ti ho sentito ancora una volta vicino e come non vorrei che questo risultasse un dialogo interrotto.⁹

delle due ipotesi iniziali per il titolo della poesia di Sereni.

⁸ Al riguardo mi permetto di rimandare alla Notizia su *Il piatto piange*, in Piero Chiara, *Tutti i romanzi*, a cura di Mauro Novelli, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1363-1386.

⁹ Chiara e Sereni, *op. cit.*, pp. 64-65. In realtà negli *Strumenti umani* la poesia di Sereni non è dedicata a Chiara, forse per ritegno, forse per evitare che si postulasse una dipendenza diretta dal romanzo omonimo (è l'opinione di Rodolfo Zucco, *Dediche di Vittorio Sereni*, in *I*

Come detto, il critico che voglia provarsi a ricomporre questo dialogo riconoscerà alla lettera di Chiara innanzitutto il ruolo di palinsesto. Ovviamente, trattandosi di Sereni, nei versi viene a configurarsi un racconto malcerto, percorso da lacune reticenze ambiguità. Conferma l'assunto un'occhiata al comparto retorico, in cui si concentrano antitesi, ossimori, interrogative, puntini, incisi e gli altri ingredienti tempestivamente individuati da Franco Fortini.¹⁰ Se poi si guarda ai tempi verbali, è facile accorgersi di come al tono narrativo dell'attacco non corrisponda uno sviluppo coerente. Al passato remoto succede l'imperfetto, che restituisce un'azione abituale («Qua sotto, venivano qua sotto, nel sottoscala»); seguono frasi nominali, interrogative, gerundi, infiniti, sino al punto di svolta rappresentato dal v. 27, che segna l'irrompere del presente («cadono le picche ai fanti i fiori alle regine»), a imporre un dominio non più contraddetto sino al termine del componimento, in armonia col diagramma complessivo degli *Strumenti umani*.¹¹

Nell'occasione il poeta luinese non inscena il consueto assalto fulmineo e illuminante di un ricordo, ma una sorta di sopralluogo, fonte di una riflessione che coinvolge il soggetto lirico, lo attira, anzi lo trascina, costringendolo a mutarsi in attore di una storia che avrebbe potuto essere la sua. Dalle varianti, inoltre, si arguisce come in una prima stesura Sereni avesse introdotto un interlocutore, secondo il suo costume. Il sopralluogo, in altre parole, non era condotto in solitaria ma favorito da un Virgilio, incaricato del compito di aprire la via del sottoscala: «Qui sotto – ammicca quest'altro / storico di cupidigie e di brividi –». ¹² Difficile resistere alla tentazione di riconoscere in Chiara, al quale la definizione calza a pennello, la figura reale sottesa a questa lezione.

margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica, Atti del Convegno di Basilea, 21-23 novembre 2002, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 365-391: 386).

¹⁰ Franco Fortini, *Il libro di Sereni*, «Quaderni piacentini», V, 26, marzo 1966, pp. 63-74; ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzi, con uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 639-661. Sulle figure della reticenza in Sereni cfr. anche Laura Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Bergamo, Edizioni Sestante, 2000, pp. 156-163.

¹¹ Cfr. Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il melangolo, 1983, pp. 66-67.

¹² La lezione è testimoniata dal cosiddetto scartafaccio Caretti e cassata in un ds. conservato nel Fondo Manoscritti di Pavia, al pari del seguito, dove si configura una balbettante risposta: «Immagino... stavo per dirgli che anch'io... / in altro tempo, per tutt'altro motivo... / Credendomi innocente, o in credito / verso non so bene chi o che cosa, / del resto come loro, come loro fuggendo», con quel che segue, trascritto per esteso nell'Apparato dell'edizione critica, P 613.

In ogni caso, per attribuire al romanziere la funzione di Virgilio, basta tener presente la poesia scorrendo la lettera pubblicata sul «Caffè», dove si rinviene senza sforzo l'«impressionante comunanza di motivi»: insieme a parecchi debiti. Si pensi al risuonare delle parole del poker, in primo luogo, e alla prossimità della primavera: «era appunto di primavera o fine inverno» – scrive Chiara – «e il lago era entrato nelle cantine», allagando la bisca improvvisata nel sottoscala dell'albergo, affacciato sulle acque. Non per questo i giocatori rinunciano; si incaponiscono, piuttosto: «Non ci si accorge che a due passi, fuori dalle finestre, c'è il lago o la campagna, con le luci del giorno e della sera: si sta legati ai tavoli, a denti stretti». Ancora, sbarrano ogni pertugio per evitare intrusioni: «Nessuna luce trapelava all'esterno, anche perché lo spiraglio della nostra cantina era accecato con stracci e tele di sacco»; brano che sta a monte dei vv. 9-10: «per giorni per notti tappati dentro sprangati / gli usci turata ogni fessura». Ma anche l'attacco, col riferimento alla dispersione della compagnia, trova un puntuale corrispettivo: «Qualcuno che si ribella o che viene scosso dalla necessità, se ne va a lavorare o a far ribalderie all'estero. Gli altri continuano a giocare».¹³

Naturalmente Sereni maneggia a modo suo questo materiale, piegandolo a veicolare ossessioni personali, a cominciare dalla dimensione ciclica dell'esistenza, ritmata dalle campane.¹⁴ Su questo versante *Il piatto piange* va con ogni evidenza correlato a *Intervista a un suicida*, *Ancora sulla strada di Zenna*, *A un compagno d'infanzia*. Con una differenza: ora il poeta non si concentra su chi ha speso la vita congelandola nel rassicurante e insieme intollerabile stampo delle convenzioni borghesi. Guarda invece a chi ha subordinato il lavoro, la famiglia, i conforti della routine a una passione dominante: il gioco, nella fattispecie, da intendersi in un'accezione prettamente dostoevskiana.¹⁵ Chi insomma è entrato in un'altra orbita, senza andarsene. Il confronto di destini, il sospetto di non aver riconosciuto la giusta soluzione, o di averla individuata troppo tardi, sono com'è noto al centro della poetica di Sereni. Nel frangente però assumono una connotazione paradossale, visto che conducono l'io lirico in squallidi scantinati. La più banale delle dissipazioni, nel sentire comune; oppure l'azzardo imprevedibile e vincente?

¹³ I brani della lettera sono tratti da Chiara, *I giocatori*, cit., p. 8 e p. 4. Per una verifica del complesso andirivieni, intramato di «suggestioni reciproche», cfr. Stefano Giannini, *La musa sotto i portici. Caffè e provincia nella narrativa di Piero Chiara e Lucio Mastronardi*, Firenze, Mauro Pagliai, 2008, pp. 106-113.

¹⁴ Come ha notato Lenzini, questo «sottofondo sonoro è un richiamo costante della “ripetizione dell'esistere” (v. 13) propria della vita provinciale» (Vittorio Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di Gilberto Lonardi, commento di Luca Lenzini, Milano, Rizzoli, 1990, p. 239).

¹⁵ Lo sottolinea giustamente il cappello introduttivo a *Il piatto piange*, in Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella e Clelia Martignoni, Torino, Einaudi, 2002, p. 159.

È oltretutto sintomatico che il teatro del sopralluogo sia quel medesimo Hôtel Verbania da dove muove lo sguardo in *Terrazza*, una delle poesie più significative della raccolta d'esordio, *Frontiera*. Sereni ora ritorna a quei tempi, fra le due guerre: ma invece di contemplare il lago si cala nelle segrete, in tutt'altre atmosfere.¹⁶ In questa discesa Andrea Zanzotto riconobbe delle «stratigrafie del 'sub' (individuale e collettivo)», realizzate grazie ad «appostamenti di decenni»: «Vengono su 'cose' come intoppi tumorali, o morule in segmentazione, individuate nel corpo della realtà e finalmente fatte entrare in una prospettiva del visibile, in tutto il loro congestionato orrore sempre sul punto di trasfigurarsi in netta parabola-parola, racconto e flash inventivo».¹⁷ Francamente esiterei a procedere in questa direzione. L'approdo al sottoscala non sembra implicare una faticosa emersione del rimosso. Né si configura una catabasi intesa a stabilire un colloquio con i reami d'oltretomba: come ha scritto recisamente Mengaldo, «Sereni non era per nulla un poeta ctonio»,¹⁸ fatte salve sortite occasionali.

L'ispezione ipogea, nel *Piatto piange*, conduce il poeta in un luogo al riparo dalla tragedia storica, che rabbuia l'orizzonte non appena si alzi lo sguardo, nella sezione *Apparizioni o incontri*. Ma lo pone anche al riparo dalla dimensione politica, eclissando la necessità di una scelta di campo. Lo conduce insomma dinanzi a una forma di segregazione volontaria: ricompare, ma provvista di segno positivo, un'altra caratteristica metafora esistenziale di Sereni.¹⁹ Ancora un paradosso, dunque. La prigionia come liberazione verso un altrove. Del resto anche l'idea di una felicità abbrancata di frodo, o per carambola, ricorre spesso nel poeta luinese. Qui l'ipotesi si staglia a partire dalla negazione dell'idillio. La primavera, come di regola, è inattuabile; alla bella stagione, condensata nel «fendente di platino della schiarita sulle acque»,

¹⁶ Al Verbania (già Kursaal), così ricorrente nella narrativa di Chiara, Sereni dedica un passaggio in *Il tempo delle fiamme nere*: «albergo con pretese e una fama vagamente peccaminosa, forse solo a causa dei suoi bigliardi e salette riservate a giocatori di varia estrazione, oltre che dei balli, veglioni e banchetti che per tradizione vi si svolgevano» (*ID2* 147).

¹⁷ Andrea Zanzotto, *Questioni di poesia*, «Paragone-Letteratura», XVIII, 204, febbraio 1967, pp. 102-12; raccolto col titolo *Gli strumenti umani* in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 37-49: 46. In sintonia Stefano Agosti, *Interpretazioni della poesia di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, cit., pp. 33-46. Sulla questione torna Francesca Southerden, *Landscapes of Desire in the Poetry of Vittorio Sereni*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 39-49.

¹⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, «Quaderni piacentini», n.s., IX, 1983, pp. 3-18; riedito più volte, da ultimo in apertura di *PP*, alle pp. V-XX: XI.

¹⁹ Già Montale, come è noto, vide negli *Strumenti umani* una serie di «soliloqui o di appelli o di constatazioni che hanno un tema unico: la prigionia dell'uomo d'oggi e gli spiragli che si aprono su questa prigionia» (Eugenio Montale, *Strumenti umani*, «Corriere della Sera», 24 ottobre 1965; poi in Id., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 328-333: 330).

si oppongono con efficace contrasto cromatico le «selve scurissime vampe di ribes uve nere». Indifferenti al richiamo della natura i giocatori si avviano verso altre prospettive, in un passo assai difficile da sciogliere. Al di là dell'allusione in bisticcio alla sensualità incontenibile («sul torrente del seme» – dove il seme non sarà solo quello delle carte), è da notare come nelle «selve scurissime» del v. 18 balenino le tracce incupite di una *imagerie* ermetizzante, o meglio rilkiana: un'impennata verso il lirico, verso il sublime fonicamente lavoratissimo, allettante agli esordi per Sereni, che in seguito si guardò bene dall'accostarsi a questi guadi.²⁰

Matura così il momento in cui il soggetto poetico può finalmente uscire dall'ombra, per identificarsi con i giocatori: «Io dunque come loro loro dunque come me». I versi, al pari delle carte, sono un vizio praticato di nascosto, un altro spreco, «la forma di vita di chi veramente non vive», e perciò via d'uscita, scampo alla «ripetizione dell'esistere», fuga dall'arena sociale dove si innalza il «chicchirichì» dell'affermazione di sé. L'io si fa noi in un equilibrio precario, a prezzo altissimo: per esorcizzare la solitudine deve accettare di acquattarsi qualche metro «sotto il filo del suolo», in una palude ove galleggiano «rifiuti d'ogni specie», degradati relitti di una vitalità spesa sino in fondo.²¹ Il trampolino di partenza è costituito ancora una volta dal racconto di Chiara, ove si descrive l'allagamento e la sporcizia del sottoscala.

La lettera rappresenta un passaggio obbligato anche per l'interpretazione del finale, che rampolla dalla scena in cui lo Sberzi, proprietario dell'albergo, dopo avere perduto grosse somme, ridotto alla disperazione prende a inveire contro i convenuti: «Basta! Non voglio più che si giochi. Il mio albergo non è una bisca! Fuori di qui!»²² (da confrontare col v. 34). Dopodiché straccia le carte. Sereni, che come si è visto aveva pregato Chiara di rammentargli il gesto dello Sberzi alias Scanzi, non vi ritrovò «la motivazione che quasi sognando gli aveva attribuito». In una prima fase si tenne comunque stretto alla fonte:

E con la voce il padrone
con la disperazione nella voce
che negando assevera strapperà le carte.
Non è una bisca questa
(non è un bordello questa casa onorata)
e ci butterà fuori.²³

²⁰ È appena il caso di ricordare il rilievo di Fortini, per il quale nelle traduzioni da Char affiora quel «sublime che Sereni non si sarebbe perdonato in proprio» (Franco Fortini, “*Il Musicante di Saint Merry*”, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 165).

²¹ «Carte oleate, bucce, preservativi», era specificato nelle stesure provvisorie (*P* 614-615).

²² Chiara, *I giocatori*, cit., p. 10.

²³ È la lezione conservata nello scartafaccio Caretti (*P* 615).

In seguito decise di eliminare il riferimento al «padrone» (come già aveva fatto con lo «storico di cupidigie e di brividi»), e lo sostituì con un disincarnato «colpo di vento», che non strappa ovviamente ma con una folata spazza via le carte. È la «voce» del vento a proclamare una dichiarazione di sfiducia, e insieme di ostinato attaccamento alla scommessa poetica. Il piatto piange, le puntate sono scarse, ma si resta incatenati al tavolo, *restiamo* incatenati. Solo ora, nel momento in cui tutto finisce, il poeta perviene al *noi*. L'appartenenza al gruppo si inverte nel destino di sconfitta – «e ci buttano fuori».

Un paragrafo a sé merita l'azione risolutiva del vento, che rende vano ogni rifugio e costringe a tornare all'aperto, esposti alle intemperie dell'esistenza. Al di là dell'ovvio precedente dantesco, al riguardo conviene volgersi a Montale. Sappiamo quanto forte, quanto spesso nella sua opera soffino le raffiche, a sospendere il corso naturale delle cose. Il vento che entra nel pomario o agita le bandiere, il salso nembro vorticante di *Arsenio*, il vento del nord che spezza le antiche mani dell'arenaria, la bufera e altro, molto altro ancora. Nella fattispecie viene naturale pensare al «vento del giorno» che sigilla *Voce giunta con le folaghe*, un perfetto prototipo dei colloqui sereniani con le ombre. Il vento, occorre aggiungere, percorre in lungo e in largo *Gli strumenti umani*, e rinforza in *Ancora sulla strada di Zenna*, *A un compagno d'infanzia*, *Le sei del mattino*. Lo stesso Sereni, nella lettera del 15 marzo a Chiara, aveva avvicinato quest'ultimo componimento a *Il piatto piange*: il lungo gioco finisce «in quell'ora particolare e agghiacciante in cui uno misura il suo nulla». Un po' come in certo Caproni, l'alba assurge a momento di insostenibile autenticità. Sia il proprio appartamento o un sottoscala, al poeta comunque è negato un approdo confortante.

Anche in Chiara l'incantesimo del gioco in ultima analisi fallisce, ogni promessa di felicità sfuma. *Il piatto piange*, come osservò Niccolò Gallo, diventa così «il rendiconto amaro di un tempo perduto, di quello che è mancato a una generazione».²⁴ Per capirlo basta rileggere l'ultima pagina:

Si riprese a vivere senza sapere di vivere. Né il gioco né la guerra ci erano serviti a qualche cosa. Tutto era passato su di noi, da una primavera all'altra, senza lasciarci un segno di salvezza o di speranza.

Di tutti quei giocatori, di tutta quella gioventù, non ci fu nessuno, tranne i morti, a cui riuscisse il sogno di evadere dal paese, di andarne fuori in ogni senso eppure di

²⁴ «*Il piatto piange*, cioè, oltre che la cronaca divertita dello stregonesco incantesimo delle carte, che lega al tavolo verde per intere notti i giocatori luinesi (fra le pagine più nuove e azzeccate del racconto), o di quella altrettanto vivace e pungente dei loro amori, è anche il rendiconto amaro di un tempo perduto, di quello che è mancato a una generazione» (Niccolò Gallo, *Scritti letterari*, Milano, Il Polifilo, 1975; poi in Annalisa Gimmi, *Il mestiere di leggere*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2002, pp. 136-137).

non perderlo, come non si può perdere la memoria dei primi anni di vita. I più lontani, quelli annidati in fondo alle Americhe o nel cuore dell’Etiopia, al pari di quelli che sono vicini, a Milano o in altri luoghi conosciuti, sentono di non essersi liberati da una specie di peso o di intoppo che la vita del paese ha lasciato in loro.

Non si sa se questo sia un bene o un male. Si sa soltanto che è un velo oltre il quale potrebbe aprirsi la vera vita, se si potesse capire com’è la vera vita.

Un poeta o un pittore che nascesse qui inosservato e prima di legarsi all’ambiente volasse via, forse troverebbe la strada della liberazione.

Ci sarà stato qualcuno che l’ha trovata, come Bernardino che dipingendo in tanti luoghi diversi ha sempre ricomposto questo paesaggio, mescolandolo ad altre cose del mondo. Ci sarà certamente stato fra di noi, senza che ce ne accorgessimo, qualcuno a cui è riuscito di evadere in un modo che a nessun altro è mai stato possibile.

Lo aspettiamo di ritorno, un giorno o l’altro, perché ci racconti la sua storia.²⁵

In queste considerazioni si può riconoscere un’allusione, neppure troppo dissimulata, a Vittorio Sereni, con il quale Chiara ristabilisce all’atto del congedo il dialogo da cui nacque il romanzo.²⁶ *Nec sine te, nec tecum*: entrambi tematizzano sistematicamente l’impossibilità di restare, l’impossibilità di andarsene da una Luino che, s’intende, non andrà «cercata sulle carte geografiche o nell’elenco dei Comuni d’Italia».²⁷ Importa però sottolineare come Sereni riprenda nei suoi versi l’azzardo del gioco, ma lasci cadere l’altra via di riscatto, rivincita, compensazione che nel romanzo si prospetta a chi resta, e nello specifico al narratore: ovvero il racconto medesimo. L’auspicio prospettato da Chiara nel finale – «Lo aspettiamo di ritorno, un giorno o l’altro, perché ci racconti la sua storia» – non si compie sino in fondo.

Il poeta sperimenta l’impossibilità di ricondurre la sua materia nei binari di una diegesi lineare. A ribadirlo esemplarmente è il dettato ellittico e oscuro di un’altra

²⁵ Chiara, *Tutti i romanzi*, cit., pp. 159-160.

²⁶ Vale a riprova un appunto senza data, ritrovato nelle carte di Chiara: «Sereni è un poeta, cioè uno che è evaso davvero dal luogo, non come evadevano sempre i luinesi per andare in Francia o in altre località del mondo a far danari, a correre avventure e poi tornare a contar balle al caffè, ma in un altro modo, forse quello vero. Anche Sereni è andato per il mondo con la guerra, dalla Grecia all’Africa del Nord, per tanti anni; ma la sua fuga dal paese, la sua evasione fu un’altra, inesprimibile, misteriosa, ma quella vera, quella che non era mai riuscita a nessuno dei tanti che andarono a lavorare e ad intrigare in Russia, Indocina, in Bolivia, o anche soltanto in Svizzera ed in Francia» (Piero Chiara, *Sereni al suo paese*, a cura di Federico Roncoroni, «il Rondò» per il 1997, 9, pp. 27-30: 30).

²⁷ «Luino non deve essere cercata sulle carte geografiche o nell’elenco dei Comuni d’Italia, ma in quell’altra ideale geografia dove si trovano tutti i luoghi immaginari nei quali si svolge la favola della vita», recita la nota finale a *Il piatto piange* (Chiara, *Tutti i romanzi*, cit., p. 161).

poesia nata grazie a una suggestione colta nelle pagine di Chiara: «Ma senti – dice – che meraviglia quel cip sulle piante / di ramo in ramo come se il poker continuasse all'aperto: / dimmi se non è stupenda la vita».²⁸ In *Pantomima terrestre* compaiono i medesimi assilli del *Piatto piange*, dalla prigionia all'indeciso *piétinement* intorno alle proprie radici, prima che «l'insensatezza» di una pioggia estiva plachi l'incontentabile ragionare. Rimossa questa tregua, rimossa «la recidiva speranza» che «morde in un'anguria / la polpa dell'estate», dilaga nella mente il sentimento dell'assenza, l'indelebile «colore del vuoto» sibilato dalla sibilla in *Autostrada della Cisa*. Sono versi che dovette avere presente Piero Chiara nei suoi ultimi mesi, quando – preda consapevole di un male che non gli avrebbe lasciato scampo – scelse di tornare su un vecchio lavoro, limando in una quotidiana meditazione sulla morte un giallo livido, incentrato sugli andirivieni solitari di un automobilista. *Saluti notturni dal Passo della Cisa*, uscito postumo nel febbraio 1987, è l'addio di Chiara alla letteratura.²⁹ La sua carriera di romanziera inizia e si conclude con un omaggio all'amico che la propiziò, Vittorio Sereni.

²⁸ *Pantomima terrestre*, vv. 1-3. Non a caso il brano sotteso a questi versi è calorosamente lodato nella citata lettera a Chiara del 15 marzo: «potrei sottolinearti le molte bellezze che punteggiano il racconto. Forse culminano – ed è il tuo carattere più autentico – in quel cip cip degli uccellini che si sovrappone a quell'altro cip cip» (Chiara e Sereni, *op. cit.*, p. 64).

²⁹ Per una ricostruzione delle complesse vicende compositive del romanzo sia lecito rimandare alla mia Nota al testo nella riedizione «Oscar» (Milano, Mondadori, 2013, pp. XXXV-XXXVII). Segue con accortezza le molteplici tracce che riportano a Sereni Alberto Brambilla, *Saluti affettuosi dal Passo della Cisa*, in Id., *Segni sui margini. Con Piero Chiara e i suoi libri*, Macerata, Biblohaus, 2013, pp. 187-197.

Sintassi e metrica negli Strumenti umani

Antonio Girardi

In una pagina degli *Immediati dintorni* intitolata *Il silenzio creativo*, la metrica viene definita come un lascito pesante, una delle remore che ostacolano l'espressione della «cosa da dire»: che è – sempre con le parole dell'autore – «o un momento o un luogo della propria esperienza (esistenza) da salvare» (PP 626). La sua irripetibile unicità non può essere veicolata da schemi prestabiliti:

Si convive per anni con sensazioni, impressioni, sentimenti, intuizioni, ricordi. Il senso di rarità o eccezionalità che a ragione e a torto si attribuisce ad essi, forse in relazione con l'intensità con cui l'esistenza li impone, è la prima fonte di insoddisfazione creativa, anzi di riluttanza di fronte alla messa in opera, che si traduce (peggio per chi non la prova) in nausea metrica, in disgusto di ogni modulo precedentemente sperimentato... (PP 626-627)¹

Tutto ciò che è disponibile per una riutilizzazione è sentito da Sereni come improprio rispetto alla specificità della «cosa da dire». Una cosa, per inciso, che fa pensare al «concetto» di cui parlava Leopardi: quel Leopardi richiamato direttamente, negli *Strumenti umani*, dal titolo *Sopra un'immagine sepolcrale*. Per fedeltà a quella che anch'egli chiamava la «cosa», in una delle sue non meno rare considerazioni in materia, il poeta dei *Canti* condannava le rime perché, favorendo o peggio imponendo associazioni meccaniche tra le parole, tradivano la verità del «concetto». Fatte le debite distinzioni – a partire dai termini-base delle rispettive filosofie: il «concetto» dell'uno, l'«esistenza» dell'altro – parrebbero confrontabili anche i risultati delle ri-

¹ Tra l'altro, quel che Sereni afferma qui smonta dalle fondamenta l'impressione di una relativa spontaneità delle sue soluzioni formali, e specificamente metriche. Come non è spontaneo, ma frutto di grande lavoro, l'impasto di *Nel magma*, con cui per varie ragioni, cronologiche e non solo, spesso le si confronta. Non meno che in Luzi – e qui Sereni lo dice a chiarissime lettere – la spontaneità apparente è il frutto di un lavoro molto consapevole, che ha come premessa il rifiuto di ogni *cliché*, di ogni ricetta preconstituita.

spettive istanze: per Leopardi la canzone libera, per Sereni la metrica degli *Strumenti umani*. In ambedue i casi, la prima parola, e spesso anche l'ultima, non ce l'ha un metro prefissato, bensì la sintassi, il suo svilupparsi senza condizionamenti a priori.²

In definitiva, per come la vedeva Sereni, *repetita non iuvant* proprio mai e in nessun caso, perfino se quello riutilizzabile è un brevetto di casa. Per lui sono inservibili non solo i generi traditi, ma i loro stessi costituenti, le strofe e gli schemi di rima. Del patrimonio tradizionale utilizza esclusivamente, e con gran libertà, le misure di verso e i profili accentuativi. E li usa in funzione delle *proprie* necessità, per dire le esperienze di cui sopra, le sensazioni, le impressioni, ecc. Impiegandole in formule uniche e irripetibili, deve ogni volta reinventarne il peso e il senso.

Già prima – in *Frontiera* e nel *Diario d'Algeria* – non si sa se sono veramente strofe le frazioni dei testi che non sono indivisi:³ quando questi tagli ci sono, nella maggior parte dei casi sembrano demarcare semplicemente parti di contenuto. E per le misure di verso la regola molto lasca è la polimetria, estesa normalmente tra quinario ed endecasillabo, più qualche sfioramento verso misure un po' eterodosse, nella maggior parte dei casi dodecasillabi o tredecasillabi. Quelle misure mantengono connotati riconoscibili. Benché amalgamate in successioni insolite, continuano ad essere perlopiù le misure della tradizione. E tradizionale, di frequente, è la stessa scansione degli accenti.⁴ Non solo. La loro disposizione è caratterizzata da un'uniformità sui generis, ovvero da distanze ritmiche costanti che tornano in versi di misura differente: rapporti «scalari» li ha chiamati Andrea Pelosi.⁵ Ma poiché ci stiamo occupando

² Ovviamente, Leopardi si libera dei condizionamenti strofici, e non della coppia di misure tipica del genere, quella di endecasillabo e settenario, pur alternandoli a suo piacimento (al riguardo mi permetto un riferimento al mio *Leopardi nel 1928. Saggi sui Canti*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 53-54). Sereni invece, come vedremo subito, alterna le misure più varie, le tradizionali e quelle ultraendecasillabiche.

³ Qui, risulta del tutto eccezionale un'articolazione come quella di *3 dicembre*, la quale con i suoi sette + sette versi, peraltro di misura variabile e non rimati (a parte la sparuta rima *città* al v. 2 e *sa* al v.5, a sua volta in poliptoto con il *sai* che chiude il verso successivo), evoca il fantasma se non altro grafico dell'isostrofismo tradizionale: per il testo rimando a P 25.

⁴ Gli endecasillabi del *Diario* – la misura senz'altro prevalente, subito seguita dai settenari – hanno perlopiù accenti di 4^a 6^a, di 4^a 8^a, e soprattutto di 3^a 6^a. Tra i decasillabi, prevalgono gli anapestici, o 'manzoniani', di 3^a 6^a 9^a (tra i novenari, il tipo 'pascoliano' ad anfibrachi di 2^a 5^a 8^a). L'accoppiata di endecasillabi e decasillabi anapestici è ben caratteristica anche negli *Strumenti umani*: come se anche qui contasse più il profilo ritmico del verso, che la sua lunghezza assoluta.

⁵ Cfr. Andrea Pelosi, *La metrica scalare del primo Sereni*, «Studi novecenteschi», XIV, 1987, pp. 143-153, in riferimento agli intervalli tra toniche e atone che si affacciano in versi di varia estensione: come accade tra decasillabo anapestico e novenario di 2^a 5^a, o, scendendo

degli *Strumenti umani*, bisogna sottolineare soprattutto un altro fatto, ossia che misure simili a quelle del *Diario* si ritrovano qui con alta frequenza, specie nella sezione iniziale, per cronologia la più antica.⁶

E si incrocia così anche l'altra difficoltà: variabile di testo in testo per le ragioni appena dette, poi la metrica di questo libro cambia molto nel suo sviluppo ventennale. Perciò non si può darne una descrizione soddisfacente limitandosi al puro piano sincronico. Bisogna seguirne anche l'arco diacronico.

1. Del *Diario d'Algeria*, *Uno sguardo di rimando* – che contiene testi concepiti tra il 1945 e il '57 – sviluppa in modo più marcato e consequenziale le potenzialità narrative. O meglio lirico-narrative, visto che, un po' come il libro che la precede, questa sezione si articola in prima persona, filtrando il resto del mondo attraverso quell'io. Con piena coerenza, anche *Le sei del mattino* tocca il suo tema, quello della morte, da un'angolatura molto personale e molto particolare, raccontando, in un unico blocco metrico,⁷ qualcosa tra il sogno, l'incubo o la visione:⁸

Tutto, si sa, la morte dissigilla.
E infatti, tornavo,
malchiusa era la porta

all'ingiù, ottonario di 1^a 3^a 7^a – per esempio «sola musica e mi basta», l'ultimo verso di *Non sa più nulla*, è alto sulle ali –, o settenario di 1^a 3^a 6^a come «Ora il giorno è un sospiro», che è l'incipit della *Ragazza d'Atene*. Puntuali e ricche schedature metriche dei singoli testi ora si trovano a piè di pagina in Vittorio Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore.

⁶ Dentro quest'unico libro coesistono dunque metriche *strutturalmente* diverse: la prima, che si trova nelle sezioni corrispondenti all'edizione originaria, e una seconda, propria della sezione aggiunta *Il male d'Africa* del secondo *Diario d'Algeria*, quello uscito nel '65, in concomitanza con *Gli strumenti umani*, nel quale si affaccia una fenomenologia molto più simile alla metrica del nuovo libro, che a quella del primo diario di prigionia: prose a parte, basta considerare il moltiplicarsi di versi lunghi – ovvero superiori all'endecasillabo – che toccano frequenze più che paragonabili con gli analoghi degli *Strumenti*.

⁷ Qui può cadere a proposito anche quel che osserva Paolo Giovannetti quando, sottolineando la frequenza di testi indivisi negli *Strumenti umani*, osserva: «Ciò vuol dire che Sereni pensa le sue poesie (o i capitoli delle sue poesie lunghe) come dominate da un unico *flusso di pensiero e di associazioni*» (in Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 189; sua la sottolineatura).

⁸ Comunque ispirati da uno sgomento che, nella realtà, era stato non del poeta ma di sua moglie: per la ricostruzione dell'episodio biografico rimando senz'altro al commento di Isella e Martignoni, in Vittorio Sereni, *Poesie. Un'antologia per la scuola*, a cura di Dante Isella e Clelia Martignoni, Luino, Nastro & Nastro, 1993, p. 70.

appena accostato il battente.
 E spento infatti ero da poco, 5
 disfatto in poche ore.
 Ma quello vidi che certo
 non vedono i defunti:
 la casa visitata dalla mia fresca morte,
 solo un poco smarrita 10
 calda ancora di me che più non ero,
 spezzata la sbarra
 inane il chiavistello
 e grande un'aria e popolosa attorno
 a me piccino nella morte, 15
 i corsi l'uno dopo l'altro desti
 di Milano dentro tutto quel vento.

In ogni caso nel flash narrativo la morte è vista – *vista* alla lettera – come raggelante esperienza soggettiva, come improvvisa devastazione fisica: «E spento infatti ero da poco, / disfatto in poche ore». Ma l'evento acquista risonanze ampie e perfino solenni nel fitto intarsio di inversioni e iperbati in stampi metrici del pari importanti, a partire dall'incipit, l'endecasillabo «Tutto, si sa, la morte dissigilla», ad accenti canonici di 1^a e poi di 4^a e 6^a insieme, che estrae, anticipandolo, il succo gnomico-aforistico del tutto. Altre anastrofi più sotto, ora in un profilo anapestico, «calda ancora di me che più non ero» (v. 11), ora nell'altro intervallo canonicissimo di 4^a e 8^a associato all'epifrasi, «e grande un'aria e popolosa attorno», ora in fitto ritmo giambico, «i corsi l'uno dopo l'altro desti» (v. 16). E a contrappunto, ancora anastrofi dentro ai settenari «malchiusa era la porta» (v. 3), «non vedono i defunti» (v. 8), «inane il chiavistello» (v. 12: più, nel senario che precede immediatamente, «spezzata la sbarra»): anastrofi assiegate con frequenze che fanno pensare alle torsioni sintattiche, e alla psicologia del pari complicata, del Saba più tipico (sullo sfondo, nume tutelare per lo stile di ambedue, Giuseppe Parini?). Ma le figure della sintassi 'straniano' un tessuto discorsivo in partenza non più che mediano, e persino di tono un po' calante nel tratto finale, con la sua intensa antitesi di evidenza elementare: *grande* l'aria dintorno, *piccino* chi si vede disperso nel turbinare di «*tutto quel vento*», rievocato con la deissi del parlato. E qui nella conclusione si interrompe il moto solidale di versi e sintagmi, per l'inarcatura che introduce l'ultimo endecasillabo, stavolta un po' anomalo con il suo accenta centrale di 5^a, «i corsi l'uno dopo l'altro desti / di Milano dentro tutto quel vento». Endecasillabo, l'ultimo, che peraltro ricorda qualche analogo degli *Ossi montaliani*, si potrà notare. Appunto. Nell'universo stilistico di Sereni, Montale non propizia registri alti. Piuttosto è maestro di contaminazioni tra verso e 'prosa'. Va poi sottolineato che Sereni, proprio a quest'altezza, puntava anche direttamente alla prosa: come si vede bene nell'ultima parte del secondo *Diario*, tecnicamente un pic-

colo prosimetro. Ma nel caso specifico è da registrare, per converso, la doppia compensazione lirica a livello fonico: *dentro* allittera con il *desti* che immediatamente lo precede, e in avanti fa rima – imperfetta ma ‘orizzontale’, e quindi anch’essa molto ravvicinata – con *vento*.

L’unico verso in qualche modo lungo delle *Sei del mattino*, l’alessandrino «la casa visitata dalla mia fresca morte» (v. 9), rappresenta un tipo importante, specie in questa prima sezione, dove il grosso dei versi lunghi non sono propriamente liberi: sono in genere versi doppi più o meno canonici, oppure endecasillabi ipermetri. Inutile aggiungere che in ambedue i casi ci ritroviamo di nuovo nel solco segnato da Montale. Alcune liriche come *Via Scarlatti* o *Viaggio all’alba* non superano mai l’endecasillabo, e la maggior parte lo oltrepassa solo per qualche lieve ipermetria. Ad esempio il dodecasillabo di *Comunicazione interrotta*, coi suoi accenti di 4^a e 6^a «sovrani rompano esuli il flutto amaro» (v. 9), pare piuttosto un endecasillabo crescente: come, per gli accenti di 4^a 8^a, il nono verso dell’immediatamente successivo *Il tempo provvisorio*, «è morto tempo da spalare al più presto». Complessivamente, i casi simili sono una ventina, e molti di meno gli analoghi tredecasillabi, come l’incipit allitterante – sibilante + fricativa – de *La repubblica*, «Svetta ancora allo svolto la vecchia pianta»: tredecasillabo che comunque reca gli accenti più caratteristici tra gli endecasillabi degli *Strumenti*, ossia gli anapestici di 3^a e 6^a.⁹

Raggiungono la decina i versi di quindici sillabe, che si fanno frequenti nel testo mensuralmente più anomalo della sezione, *Ancora sulla strada di Zenna*, da annettere senz’altro alle sezioni successive proprio per i suoi numerosi versi lunghi. Spicca invece per la posizione incipitaria, in *Anni dopo*, «La splendida la delirante pioggia s’è quietata», somma di un trisillabo sdrucchiolo più un endecasillabo di 4^a 6^a, com’è un endecasillabo perfetto quello subito seguente, l’anapestico, di nuovo, «con le rade ci bacia ultime stille»¹⁰ (marcato, anche qui, l’ordine artificiale generato da inversione e iperbato). Infine del tutto fuori gamma, almeno in apparenza, con le sue diciotto sillabe, l’attacco di *Un ritorno*, «Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema». Ma non ci troviamo di fronte a un verso lungo vero e proprio. In realtà si tratta della somma di due novenari ad anfibrachi (2^a 5^a 8^a), il primo con terminazione sdrucchiola; somma a cui poi fanno seguito tre endecasillabi regolarissimi.

Questi riscontri smentiscono l’equazione *Strumenti umani* = metrica libera. *Uno guardo di rimando* – una sezione capitale che comprende testi indimenticabili – è

⁹ I versi di quattordici sillabe – anch’essi piuttosto rari – sono, si diceva, più che altro doppi settenari, come «Troppe ceneri sparge attorno a sé la noia» (*Le ceneri*, v. 10). Però è di quattordici sillabe non scomponibili in sottounità il v. 5 di *Anni dopo*, «E quello, che fino a poco fa quasi implorava».

¹⁰ Per la precisione: all’accento di 6^a fa subito seguito quello ribattuto sulla 7^a, con seguito sdrucchiolo.

l'opera di un cauto riformatore metrico. A conti fatti, ancora a quest'altezza, forse il verso più audace da lui concepito rimane il ritornello di *Non sa più nulla*, «il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna» (vv. 2 e 11). Ossia un esametro carducciano invertito – prima il novenario, anche questo ad anfibrachi, e dopo il settenario di 3^a 6^a –, giudicato da Saba «un bel verso» per lui «non facilmente dimenticabile»¹¹ (e, come è noto, Saba non amava i versi liberi...). Sereni ricambia l'ammirazione, congegnando alcune poesie in tre strofe, alla maniera del poeta triestino:¹² *Finestra*, *Mille miglia*, *Le ceneri*. Ma anche qui la più vicina al modello risulta *Via Scarlatti*, scritta in precedenza e già posta a conclusione del primo *Diario*. Come la *Campionessa di nuoto* di *Ultime cose*, *Via Scarlatti* parte con un distico, prosegue con una lassa centrale relativamente ampia di quattordici versi, mentre erano dodici in quello che sembra il modello ispiratore, e come il modello si chiude con un monostico, «E qui t'aspetto». Non solo. L'autore di *Dovuto a Montale* qui deve a Saba pure la rima baciata – già quella, per lui, un fatto veramente straordinario – ossia la rima *primavera* : *sera*, in eco all'*Arboscello* di *Casa e campagna*.¹³

¹¹ Umberto Saba, “*Diario d’Algeria*”, in Id., *Prose*, a cura di Linuccia Saba, prefazione di Guido Piovene, nota critica di Aldo Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1964, p. 797. Sono anche gli anni di un’amicizia importante tra i due poeti, documentata dall’epistolario *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, 2010.

¹² Per le quali mi permetto di rimandare alle mie *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti, 1987, pp. 1-48, e, per le loro riproposizioni più tarde, rimando a Gianfranca Lavezzi, *Le parole che illuminano*, «Comunicare Letteratura», I, 2008, pp. 83-98.

¹³ I versi in questione sono «monelli e forse il sole a *primavera*. / Adesso dentro lei par sempre *sera*» (vv. 7-8) che riecheggiano «Sembra il giorno una *sera* / sembra la *primavera* / un autunno». Ma poi anche i *monelli* sereniani possono ricordare per il suono l'*arboscello* di Saba. E il v. 4 «*va*, tutta case, la *via*» parrebbe incrociare l’explicit di *Città vecchia* – «più puro dove più turpe è la *via*» – con il terzo verso, e il titolo stesso, di *Tre vie*... Tutto questo conforta il commento di Isella e Martignoni a proposito dei vv. 7-8: «due regolari endecasillabi a rima baciata di sapore sabiano, come più in generale tutta la poesia» (in Sereni, *Poesie*, antologia a cura di Isella e Martignoni, cit., p. 54). Ma forse proprio perché Saba avvertiva quella lirica come in qualche modo sua, non perdonò mai a Sereni un dettaglio, ovvero i «tacchi adolescenti» più volte deplorati nelle sue lettere al più giovane amico; si vedano, nel carteggio sopra citato, quelle datate maggio 1946, 1 giugno 1947, 18 agosto e 16 settembre 1952. Significativa soprattutto la lettera del ’47: «io ti perdono con cuore fraterno lo “scatto di tacchi adolescenti” della bellissima poesia *Via Scarlatti*. È un verso che ti è mancato per poco (cosa che può accadere a tutti) ma, quando hai scritto quel brutto verso, sentivi dentro di te qualcosa di preciso; cosa che, se non ti assolve in sede poetica, ti assolve almeno in sede umana» (p. 54).

2. Ben diversa la metrica di *Una visita in fabbrica*, il poemetto che tra l'altro riconfigura il rapporto con il poeta di Trieste, riprendendo il centro tematico di *Tre vie*: le «innocenti prigioniere» che cucivano «tetre le allegre bandiere» già pativano in un inferno paragonabile con gli «asettici inferni» su cui si chiude la visita. Nel metro, invece, Sereni comincia a prendere le distanze tanto da Saba che da Montale, anche se poi ad altri livelli continuerà a sfruttarne le rispettive matrici archetipiche: di Montale le *apparizioni*, di Saba gli *incontri*.

Graficamente, nel poemetto si assiste a una piccola rivoluzione: tante righe lunghe, alcune lunghissime rispetto a quelle che Sereni aveva scritto fino ad allora. Versi lunghi, senz'altro. Poi, a guardar bene, la novità risulta un po' meno marcata. La convivenza di nuovo e vecchio si intravede già dall'attacco, un verso di diciotto sillabe metriche, le quali però sono la somma dell'ennesimo endecasillabo anapestico e di un settenario, «Lietamente nell'aria di settembre più sibilo che grido». E l'altro verso di lunghezza massima nella prima sezione è la somma, all'inverso, di un settenario e un endecasillabo, stavolta un po' irregolare, di 3^a 7^a: «Col silenzio che in breve va chiudendo questa calma mattina» (I, v. 7). Molto fitta poi, e in più tratti dominante, la presenza di endecasillabi *tout court*, specie nel solito profilo anapestico, per cui il tipo alla fine risulta senz'altro il «verso principe degli *Strumenti umani*»: ¹⁴ il primo che si incrocia è «la sirena che udivi da ragazzo» (I, v. 10). Numerosi, ancora, i dodecasillabi e tredecasillabi del tipo visto sopra, quelli assimilabili ritmicamente a endecasillabi canonici, e numerosi gli alessandrini, come «di sordo malumore che s'inquieta ogni giorno» (I, v. 17).

Mettono insieme misure inferiori ben riconoscibili anche le sedici sillabe di «ma è voce degli altri, operaia, nella fase calante» (I, v. 15), dove si intravedono di nuovo un novenario ad anfibrachi e un settenario anapestico. Le sedici di «è una sirena artigiana, d'officina con speranze» (I, v. 23) assommano invece due ottonari. Naturalmente ogni tanto si incrociano anche i versi lunghi non scomponibili in plausibili unità minori, come il tredecasillabo «ma in corti fremiti in onde sempre più lente» (I, v. 27), peraltro con accenti di 4^a e di 7^a da endecasillabo, o il verso di diciassette sillabe «Eccoli al loro posto quelli che sciamavano là fuori» (II, v. 14), che al massimo potrebbe assommare un settenario di 1^a 6^a, ritmicamente piuttosto raro, e un altrettanto inconsueto decasillabo di 1^a 5^a e 9^a. ¹⁵ Ma nell'insieme, il tratto più caratteristico

¹⁴ Opportunamente ne ha documentato il peso e la presenza Matteo Boero, *La grana della voce. Ritmo e intonazione negli "Strumenti umani"*, «Stilistica e metrica italiana», VI, 2006, pp. 177-198: 190.

¹⁵ Parallelamente, al margine inferiore, crescono anche le dimensioni degli stessi versi brevi, che a questo punto tanto brevi non sono: i più corti di tutti sono i settenari, tra l'altro rari, come «sui quartieri di pena» (I, v. 5), e qualche sparuto ottonario, ed esempio, «prorompe in te tumultuando» (I, v. 8).

sono proprio i versi lunghi assemblati con pezzi tradizionali. Emblematicamente, persino il verso qui più lungo di tutti con le sue venti sillabe, «questi nomi per me presto di solo suono nel buio della mente» (II, v. 11) può essere analizzato come un endecasillabo di 3^a 6^a e 7^a ribattuta, seguito da un novenario. E d'altra parte, le unità più ampie – proprio i versi lunghi in superficie, quelli che appaiono di riga in riga – sono indubitalmente la nuova vera unità di segmentazione, in cui le misure sottostanti diventano solo frazioni interne.¹⁶

Queste marche consuete potentemente rigenerate resteranno, non solo qui ma con varia distribuzione anche in tutto il resto del libro, tra le poche percepibili come specificamente metriche in un tessuto versale e strofico povero – peraltro come sempre in Sereni – anche di legamenti fonici istituzionali, rime, assonanze e simili. In altri termini la nuova «cosa da dire» non passa solo attraverso misure del tutto inedite. Al contrario, dentro versi più ampi, i versi tradizionali continuano a fungere da 'poetismi', al pari delle anastrofi o degli iperbati nella sintassi, in un impasto inestricabile – per dirlo con metafore musicali – di 'atonalismo' o 'politonalismo' in superficie e cellule 'tonali' sottostanti, che percorre e coinvolge un po' tutto: versi, accenti, timbri. E in tale impasto assumono peso di equivalenze foniche decisive le varie figure di ripetizione che trapuntano frasi e versi: come, nella seconda sezione del poemetto, l'anafora e il poliptoto «*che sai di loro / che ne sappiamo*» (vv. 15-16); nella quarta, ancora più pregna di 'parlato', l'anafora composta «*Non è questo, / non è più questo il punto*» (vv. 2-3), introdotta al verso precedente da «*Non ce l'ho*».¹⁷

Ci si chiede, a questo punto, anche il perché di questa nuova metrica, dopo che

¹⁶ E questo senza tener conto degli sdoppiamenti o ambivalenze ulteriori riscontrabili tra un verso e l'altro, o tra loro parti significative. Se consideriamo una successione anisosillabica come «*prorompe in te tumultuando / quel fuoco di un dovere sul gioco interrotto*», (I, vv. 8-9), non faticiamo a cogliere la coppia almeno tendenzialmente isosillabica che vi sottostà, fatta di un endecasillabo e un decasillabo 'manzoniano': che nel sistema personale di Sereni ha lo stesso peso e la stessa importanza dell'endecasillabo anapestico; ossia «**prorompe in te tumultuando quel fuoco / di un dovere sul gioco interrotto*».

¹⁷ Ma più memorabile, solo per fare solo qualche altro esempio, l'intero esordio di *Quei bambini che giocano*, architettato come gioco chiasmico di iterazioni «*un giorno perdoneranno / se presto ci togliamo di mezzo. / Perdoneranno. Un giorno*» (vv. 1-3), con la ripresa ciclica nell'explicit, «*E questi no, non li perdoneranno*». O, sempre in forma ciclica, attacco e conclusione di *Scoperta dell'odio*, dove si itera *amore*. O l'epanadiplosi nell'*incipit* di *Un incubo*, «*Certo si piacciono, certo*». O, ancora, l'anadiplosi chiasmica nell'attacco di *Finestra*, «*Di colpo – osservi – è venuta, / è venuta di colpo la primavera*». E poi l'anafora, o meglio semi-ritornello, dei *Versi*, «*Se ne scrivono ancora. / [...] / Se ne scrivono solo in negativo*» (vv. 1-5). Si ripercorra inoltre, anche con quest'ottica, il pezzo capitale in materia, *Iterazione e specularità in Sereni* di Pier Vincenzo Mengaldo (ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 382-410).

Sereni aveva impiegato per tanti anni e in due libri interi una metrica molto più legata alla tradizione di primo Novecento, e non solo a quella. Qui, ovviamente, si può solo avanzare un tentativo di spiegazione.

Come in ogni inferno dopo Dante, il viaggiatore, o nel caso il visitatore, incontra delle persone o dei personaggi, i quali prendono la parola per dire la loro verità. Nella poesia di Sereni ora si afferma una coralità che, alla sua personale, aggiunge le voci di costoro: i quali spesso non sono semplici proiezioni, o riflessi allo specchio, di chi li narra, ma vivono una vita propria. Vivono una vita propria benché la fabbrica ne faccia «poveri / strumenti umani» poco diversi dalla carrucola, dalla teleferica o dalla lenza di *Ancora sulla strada di Zenna*. E proprio di queste loro vite racconta il poeta-visitatore:

Quello che precipitò
nel pozzo d'infortunio e di oblio:
quella che tra scali e depositi in sé accolse¹⁸
e in sé crebbe il germe d'amore
e tra scali e depositi lo sparse:
l'altro che prematuro dileguò
nel fuoco dell'oppressore.
(III, vv. 3-9)

Non solo. Come nel poema dantesco o come in un romanzo, l'autore cede direttamente la parola ai suoi personaggi:

«Non ce l'ho – dice – coi padroni. Loro almeno
sanno quello che vogliono. Non è questo,
non è più questo il punto».
(IV, vv. 1-3)

Trasporta poi, nella bocca dell'operaio che lo cita, il bilancio esistenziale di *A Silvia*:

Salta su
il più buono e il più inerme, cita:
E di me si spendea la miglior parte
tra spasso e proteste degli altri – *ma va là* – scatenati.¹⁹
(IV, vv. 14-17)

¹⁸ La coppia che si legge in superficie – decasillabo + tredecasillabo – parrebbe corrispondere a due endecasillabi sottostanti, il secondo anapestico: «*nel pozzo d'infortunio e di oblio: quella / che tra scali e depositi in sé accolse».

¹⁹ Quest'ultimo, altra possibile somma di due (sottostanti) versi tradizionali, il solito novenario ad anfibrachi + il pure frequente settenario anapestico.

Il visitatore turbato qui non si rivolge al *tu* «falsovero dei poeti» (come poi, per un lutto incolmabile, in *Niccolò*), si rivolge a una consolatrice viva e vera, dalla quale per telefono vuole subito parole di consolazione. E le chiede anch'egli con la *propria* voce, inconfondibilmente borghese come sono inconfondibili le voci operaie:

Ecco. E si fa strada sul filo
cui si affida il tuo cuore, ti rigetta
alla città selvosa:
 – Chiamo da fuori porta.
Dimmi subito che mi pensi e ami.
Ti richiamo sul tardi –.
(V, vv. 5-9)

Anche in quest'ultimo caso il discorso del personaggio – stavolta il poeta-visitatore – comincia nel gradino basso di un verso spartito con l'a capo al mezzo, del quale viene recuperata la matrice teatrale: qui si tratta, fra l'altro, del secondo settenario di un alessandrino, seguito da un endecasillabo, seppur 'falso' con i suoi accenti di 3^a 8^a.

Allora: in parte potrebbe trattarsi di un coincidenza, ma il continuo riaffacciarsi di questa sintassi dialogica dentro ai versi lunghi, fa pensare a una interdipendenza molto stretta tra l'una e gli altri, tra il moltiplicarsi e l'estendersi dei dialoghi²⁰ e queste nuove misure. All'io ripiegato su se stesso di un tempo bastavano misure più convenzionali.²¹ I nuovi versi lunghi – o meglio i versi «a fisarmonica», secondo la più calzante definizione –²² si accoppieranno ai dialoghi tra persone, personificazioni o personaggi anche nelle parti che fanno seguito al poemetto. Anche in quelle, insomma, i versi ampi e fluidi lasceranno spazio alla voce degli *altri*, segnando il passaggio dal soggettivo al generale, dal privato al pubblico, dall'individuale al collettivo.²³

²⁰ Mi sono soffermato sui dialoghi degli *Strumenti umani* nel volume *Grande Novecento. Pagine sulla poesia*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 193-208. Qualcosa di attinente, se ho inteso bene, lo suggeriva già Fortini nel suo ricchissimo *Di Sereni*. Partendo dal «linguaggio medioborghese e medioeuropeo» di Sereni, indicava la «sottilissima imitazione delle intonazioni» come «origine della metrica del Sereni più recente», per «l'introduzione di un elemento teatrale, l'inserimento di una seconda o terza voce del dialogo» (in Franco Fortini, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 185).

²¹ L'eccezione che conferma la regola è l'unico verso vistosamente lungo del *Diario* – il già citato «il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna» – nato in risposta alle sollecitazioni della storia 'grande', della storia di tutti

²² Se ricordo bene, coniata da Mengaldo. Un testo come *L'alibi e il beneficio* fatto quasi tutto di versi superiori all'endecasillabo – a parte il novenario sdrucchiolo al v. 9, e un decasillabo al v. 19 – appare un po' strano, sembra piuttosto spaesato rispetto al contesto.

²³ Direzioni, a ben vedere, indicate già dal primo verso lungo apparso nel *Diario*, il

3. Ora, bisogna anche ricordare che il verso lungo non è appannaggio esclusivo del poeta in proprio: appartiene sovente anche al poeta-traduttore, allo straordinario poeta-traduttore che consegue obbiettivi inarrivabili per i più, come la traduzione insieme bella e fedele. Fedele, intendo, nel rendere in italiano anche gli specifici tratti metrici dei testi abordati. Del tutto naturale quindi la presenza di versi lunghi nelle sue traduzioni dai prediletti René Char e William Carlos Williams. Mentre non può essere altrettanto ovvia la risposta alla domanda di fondo: i versi consimili dei poeti tradotti influenzano la produzione in proprio? Lascerei senz'altro una risposta competente a chi, come Mengaldo, fra tante cose ha studiate benissimo anche le traduzioni di Sereni,²⁴ limitandomi ad osservare che le date segnate dall'autore per *Una visita in fabbrica*, e cioè 1952-1958, parrebbero attestare una complessiva anteriorità del metro elaborato nel poemetto rispetto alle traduzioni, che cadono a fine anni Cinquanta - primi Sessanta. D'altra parte non è detto che i versi lunghi di Char o di Williams alcune influenze non le abbiano fatte sentire in precedenza alla sola lettura. Comunque – e questo potrebbe essere l'aspetto più interessante – in questi anni si fanno più internazionali, ovvero meno strettamente legati alla cultura italiana, il respiro e lo sguardo d'assieme di Sereni. Ma questa non è faccenda che riguarda solo la metrica...

Riprendiamo allora il filo centrale del discorso. Il verso lungo di *Una visita in fabbrica* segna, negli *Strumenti umani*, il passaggio nodale, rispetto a cui nelle zone successive si danno svolgimenti di minor peso anche se importanti. È il primo che Sereni elabora in maniera organica. E forse per questo segna indelebilmente profilo e senso di tutti gli analoghi versi successivi. D'altra parte, per il genere a cui si lega, il suo termine di paragone più appropriato sta non dentro, ma fuori del libro: è l'altro poemetto *Un posto di vacanza*, che campeggia al centro di *Stella variabile*.²⁵ E negli stessi *Strumenti* non risulta sovrapponibile alla metrica delle parti restanti, dove si affacciano e prendono peso alcuni tratti diversi.

ritornello sopra ricordato di *Non sa più nulla*.

²⁴ Mengaldo ha fatto anche importanti osservazioni metriche in due suoi lavori sull'argomento: *Confronti tra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 175-194, e *Caproni e Sereni: due versioni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 208-219. Si può inoltre menzionare qui una sua brava allieva, Silvia Zoico, autrice di *Come è fatto Il musicante dei Saint-Merry di Vittorio Sereni*, in Tina Matarrese et al., *Stilistica, metrica e storia della lingua*, Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Antenore, 1997, pp. 369-386.

²⁵ Ma la somiglianza di funzione non vuol dire affatto che i due metri siano identici e neanche molto simili. Inutile, peraltro, darne cenno, mancando qui ogni possibilità di confronto analitico e documentato...

In *Appuntamento a ora insolita* – 1958-1960 sono le date segnate dall'autore – le misure più estese hanno frequenza e dimensioni inferiori rispetto al poemetto, benché proprio il testo da cui prende titolo la sezione presenti parecchi versi di dodici, e soprattutto tredici sillabe: questi numeri potrebbero spiegarsi per il ritorno a una testualità di tipo più lirico. Abbastanza ampio – diciassette sillabe – risulta comunque il quarto verso di *Scoperta dell'odio*, «oh le comitive musicanti nei quartieri gentili...» (v. 4), analizzabile come decasillabo più settenario. E sono quindici le sillabe di un pugno di versi, tra cui «*esistono soltanto peccati contro l'amore*», di *Quei bambini che giocano*. Per il resto, qualche tredecasillabo e dodecasillabo, ma, decisamente, ancora endecasillabi in gran quantità, specie nel *Grande amico* e in *Un incubo*. Così, tutto sommato, il quadro d'insieme non si discosta granché da *Uno sguardo di rimando*.

A parte *Le fornasette*, che resta tutta sotto l'endecasillabo, si fa al contrario molto diverso il quadro di *Apparizioni o incontri* (1961-1965), dove calano nettamente i versi tradizionali e aumentano senz'altro i lunghi e lunghissimi. Tra i quarantanove di *Ancora sulla strada di Creva* si contano tredici endecasillabi e quindici misure ultraendecasillabiche, dalle dodici alle diciannove sillabe metriche. In *Il piatto piange* sopravvivono due endecasillabi soltanto su un totale di trentasei versi, mentre si moltiplicano un po' tutte le misure superiori: cinque dodecasillabi, tre tredecasillabi, sette versi di quattordici sillabe, quattro di quindici, di sedici e di diciassette, uno di diciotto e uno di venti sillabe, due di diciannove. Al contrario, sotto l'endecasillabo, si contano in tutto due ottonari e un settenario. Ma la divaricazione tra misure lunghe e brevi si fa spettacolare nel *Muro*: dall'incipit bisillabico «Sono» si arriva alle ventun sillabe di «– e ancora folleggiano quei ragazzi animosi contro bufera e notte –».

Il verso più lungo di tutti, in quest'ultima sezione, risulta «altre anche meno visibili spazzate da una raffica in un'ora di notte –», v. 26 de *La pietà ingiusta*, con le sue ventitré sillabe (scomponibili in un ottonario sdrucchiolo seguito da un settenario sdrucchiolo e un settenario piano), verso massimo preceduto da «benché non ci siano orripilanti cataste sulla tavola né sotto» (v. 19) di ventun sillabe. Di ventuno anche l'attacco di *Nel vero anno zero*, «Meno male lui disse, il più festante: che meno male c'erano tutti», dove fa spicco anche l'informalità colloquiale della costruzione sintattica. Invece solo diciannove, si fa per dire, le sillabe dell'explicit di *Pantomima terrestre*, peraltro distribuite su tre gradini, «– e i primi lampi – lo scroscio sulle foglie – l'insensatezza estiva». Più ancora delle punte conta, però, l'infittirsi dei versi lunghi nel loro insieme, che in qualche caso può ricordare graficamente il 'pieno' delle pagine scritte in prosa: così *Il piatto piange* e altri. E a confermare l'impressione concorre non meno decisamente il fatto che si moltiplicano le strofe lunghe e lunghissime, a mo' di paragrafi, e si moltiplicano i testi monostrofici in qualche modo 'spezzati', o alleggeriti al loro interno, solo da versi a gradino.²⁶ Aumentano – bisogna aggiun-

²⁶ Circa la metà delle poesie degli *Strumenti umani*, ha rilevato Giovannetti (in Giovannetti

gere infine – anche i versi dal suono prosastico e ‘atonale’, perché al loro interno le cellule mensurali o ritmiche della tradizione ora si annidano con minor frequenza. Peraltro queste cellule non scompaiono affatto, e anzi in contesti simili a tratti prendono rilievo ancora maggiore. Si legga, nel frastagliato *Il muro*, la successione di due dodecasillabi e un decasillabo sdrucchiolo di seguito, accentati tutti e tre sulla 3^a e 6^a sillaba: «che lo cerchiano là nel suo gelo al fondo, / se gli porto notizie delle sue cose: / se lo sento parlarsi (la duplice)» (vv. 21-23).

L’aumentare delle misure versali non porta, come ci si potrebbe attendere, a una riduzione né tanto meno all’eliminazione delle inarcature, che al contrario crescono vistosamente di numero e, soprattutto, di intensità – lo si realizza subito confrontandole, al lato opposto, con quelle tanto più rade e più deboli di *Uno sguardo di rimando*. Non evita l’enjambement neppure un verso di venti sillabe in *Il piatto piange* «Sul torrente del seme chissà non s’avviasse la bella compagnia / ad altri imbarchi altri guadi» (vv. 16-17). In realtà qui le inarcature assumono talora forme estreme, aggiungendo l’ennesima smentita alla previsione di Gustave Kahn, il teorico del verso libero: per il quale l’abolizione dei metri tradizionali avrebbe portato alla coincidenza tra misure sintattiche e metriche, e quindi alla scomparsa degli enjambement. Come in quasi tutti i poeti del Novecento, anche in Sereni succede esattamente il contrario. Vi si trovano divaricate addirittura la congiunzione e la frase che la congiunzione introduce – due soli casi tra i tanti, «e / un colpo di vento tra pareti e porte» (*Il piatto piange*, vv. 31-32); «Non che sia questa la bellezza, ¬ ma / la frustata in dirittura, il gesto» (*A un compagno d’infanzia*, vv. 22-23), con il *ma* isolato e sovraesposto nel gradino inferiore. Vengono spezzati uno dietro l’altro sintagmi strettamente unitari, come nell’ennesima sequenza introdotta al gradino inferiore, che cito da *Ancora sulla strada di Creva* (vv. 34-40):²⁷

Per un po’ d’ombra che fa
più vive le acque più battute le siepi più frenetico giugno
quanti anni di vuoto appena dopo, anni
di navata e corsia
di campane smemoranti di
fuliginose sere: c’era sino a poco fa
un così bel sole [...]

e Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 189), «non presenta divisioni interne e, di fatto, molti dei bianchi tipografici superstiti non hanno un vero rilievo metrico, trattandosi spesso di stacchi sintattici o di tipo testuale (la divisione in ‘capitoli’ e ‘sezioni’, ad esempio)».

²⁷ Tagli o divaricazioni che in questo caso pesano di più perché lacerano la compattezza dell’enorme lassa che li contiene, di quarantatré versi addirittura.

Ma qui, come spesso altrove, alle forti²⁸ divaricazioni aperte da questi insoliti a capo, da questi strappi del tessuto sintattico, si incrocia un altro fenomeno, opposto e in certo modo dialettico: si moltiplicano gli agglomerati o *cluster* di parole, sintagmi, intere frasi. E come avviene di norma, anche nei versi appena citati i *cluster* si presentano semplicemente giustapposti, senza virgole o altri segni d'interpunzione: «più vive le acque più battute le siepi più frenetico giugno» (v. 35), «anni / di navata e corsia / di campane smemoranti di / fuliginose sere» (vv. 36-39). Sono, questi *cluster*, un altro dei fenomeni sintattici correlati all'ampliamento dei versi. Ancora eccezionali in *Uno sguardo di Rimando* (dove spicca la coppia aggettivale «La splendida la delirante pioggia s'è quietata», v. 1 di *Anni dopo*; e il terzetto sintagmatico «stracci di luce, smorti volti, sparse / lampàre», vv. 3-4 degli *Squali*, con forte collante allitterativo), come poi nella *Visita in fabbrica* («un aroma di mescole un sentore di sangue e fatica», I, v. 28), aumentano invece, e di molto, nelle ultime sezioni degli *Strumenti*: memorabili, qui, la terna figurativa «Berretto pipa bastone» che in un attimo ritrae Saba, e in *Appuntamento a ora insolita*, la terna, pure asindetica, di quasi-sinonimi astratti «la forma l'immagine il semblante» (v. 9).

Ora, queste arciparole o arcifrasì testimoniano non la potenza della parola poetica ma la sua insufficienza. Tentano di dire qualcosa di non dicibile col vocabolario e con la sintassi comune,²⁹ si aggregano per indicare quello che non saprebbero dire da sole. Parrebbero insomma il perfetto contrario della Parola che da sola afferra tutto. In ogni caso, sono uno dei lati di una doppia sfasatura tra sintassi e metro: nei *cluster* mancano quasi sempre le virgole o qualcos'altro che dovrebbe demarcare i sintagmi singoli; e all'opposto gli *e*,³⁰ i *ma*,³¹ l'articolo *la*³² o la preposizione *di* come quella appena vista, che dovrebbero essere subito seguiti da qualcos'altro, di tanto in tanto restano invece sospesi a fine verso. Dunque, una metrica e una sintassi molto interagenti, e talvolta a un passo dall'informale. Un informale, peraltro, in cui non si inoltrano mai.

²⁸ Altro tratto, questi *enjambement* forti o fortissimi, di marca più sabiana che montaliana. Come lo sono i versi tripartiti da due gradini, e la posizione non di rado molto decentrata degli stessi gradini: tratti – tutti e tre – ben noti ai lettori del *Canzoniere*.

²⁹ Qualcosa di molto simile ho scritto parecchi anni fa in *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti, 1987, pp. 135-145.

³⁰ «e / un colpo di vento tra pareti e porte», *Il piatto piange*, vv. 31-32. Terza persona del presente indicativo, invece, la è nel verso iniziale di *Intervista a un suicida*, «e non è / che una fitta di rimorso», quella che chiude il v. 10 di *Dall'Olanda. Amsterdam*, «non è / privilegiata memoria», e anche quella che chiude il v. 28 di *Appuntamento a ora insolita*, «È / quest'ora di settembre in me repressa».

³¹ «Ma / – e si guardava attorno tra i tetti che abbuivano», *La poesia è una passione?*, vv. 73-74; «ma / ci conosciamo, – disse – [...]», *Al distributore*, vv. 6-7.

³² «la / cura del particolare, la serietà», *La pietà ingiusta*, vv. 10-11.

Lo sguardo di Vittorio Sereni

Marcus Perryman¹

Tenterò un'analisi dello sguardo di Sereni – o meglio dello sguardo in Sereni – partendo da una poesia, da una prosa e dal titolo di una delle sezioni che compongono *Gli strumenti umani* (la prima). La poesia è *L'equivoco*, la prosa è *L'opzione* e il titolo della prima sezione della terza raccolta di poesie di Sereni è *Uno sguardo di rimando*, espressione usata da Sereni, con leggere varianti, appunto tre volte.

Ne *L'equivoco*, poesia datata 1951, Sereni attrae l'attenzione di una «bionda e luttuosa passeggera» (che allo stesso tempo attrae l'attenzione sua, innescando il gioco di rispecchiamento della poesia). Essi sono separati dalla barriera, che è anche una sorta di schermo, di un chiacchierio di bambini, promessa di altre vite a venire e frutto dell'amore, della vita che si rinnova. Lei lo guarda, lui si chiede che cosa lei voglia, quale bisogno ci sia in lei (e, di riflesso, in sé). Il poeta sente una voce cantare «amore [...] e risorta bellezza». Può essere la voce interiore e silenziosa del poeta stesso ma non sembra così: viene da fuori, è disincarnata, proviene da un altrove, come se qualcuno – e non il poeta – osservasse e commentasse la scena:

Di là da un garrulo schermo di bambini
pareva a un tempo piangere e sorridermi.
Ma che mai voleva col suo sguardo
la bionda e luttuosa passeggera?
C'era tra noi il mio sguardo di rimando
e, appena sensibile, una voce:
amore – cantava – e risorta bellezza...

La donna vede in lui un amore perduto; lui somiglia ad un uomo per il quale lei porta il lutto, e quest'uomo è forse morto in guerra. Per lei, Sereni è un fantasma, un'ombra che ritorna, un richiamo dal passato. Allo stesso modo, come dimostra una precedente versione del testo, Sereni è tentato di credere che la donna riemerge dal proprio

¹ Ringrazio Edoardo Esposito per la traduzione in italiano.

passato, e l'inquietante somiglianza che presenta con qualcun altro risveglia in lui emozioni legate alla donna assente/perduta, per quanto sottilmente mutate in questo apparente riapparire. Il poeta e la *passaggera* sembrano convergere nel dare corpo, con il loro ricordare, ad amori perduti. È come se l'uno e l'altra avessero incontrato negli inferi il fantasma di un amore, e ciascuno avesse un ruolo insieme fisico e metafisico, ciascuno fosse duplicato in un somigliante 'doppio' che non è tuttavia identico. *L'equivoco*, il malinteso, l'incomprensione o il mancato riconoscimento che si esprime nella poesia nascono da questo duplice e fantasmatico stato.

Si cela dietro questo testo il sonetto di Baudelaire *À une passante*,² nel quale lo sguardo (*regard*) di una donna dà nuova vita al poeta. Allo stesso modo, nella poesia di Sereni il dialogo muto, la domanda e la risposta, il cenno e l'assenso, la convocazione e l'accorrere sono un richiamo dell'Eros. Le parole della canzone che Sereni ode, «*amore [...] e risorta bellezza*», si leggono anche nella poesia di Baudelaire, dove tuttavia a rinascere non sono l'amore e la bellezza, ma il poeta stesso. Questa differenza non è di poco conto, e infatti le due poesie divergono radicalmente: Baudelaire fantastica che i due passanti condividano il segreto di un impossibile, incorporeo, fugace amore consumato in uno sguardo, mentre Sereni sottomette se stesso e la bionda e luttuosa *passaggera* alla verifica severa della realtà (riconoscendo fra l'altro che la barriera che divide i due è anche uno schermo su cui si può troppo facilmente proiettare i propri fantasmi):

Così, divagando, la voce asseriva
e si smarriva su quelle
amare e dolci all'èe di primavera.
Fu il lento barlume che a volte
vedemmo lambire il confine dei visi
e nato appena, in povertà sfiorire.

Questo *barlume* ha a che fare con il fuoco che il giovane Walter vigilava a tarda notte accanto a una tenda algerina? È possibile; e se è così, come siamo arrivati da una affollata strada milanese con bimbi che schiamazzano e dall'epifania della bionda e luttuosa *passaggera* alla compagnia tutta maschile di una notte insonne di sette

² «La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? // Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!»

anni prima a Sidi-Chami? E come siamo passati dagli occhi che restituiscono uno sguardo³ ad occhi che guardano indietro nel tempo e a tutt'altro tipo di esperienza? La prima sezione de *Gli Strumenti umani*, intitolata *Uno sguardo di rimando*, crea uno stretto rapporto fra lo sguardo di ritorno e lo sguardo di rimando. Accettare lo sguardo di un altro equivale a farsi interrogare. Restituire lo sguardo di un altro è interessarsi di nuovo al mondo che è davanti ai propri occhi.

Apparentemente, le parole della canzone che il poeta cita si perdono nei viali e la voce si allontana; l'illusione vacilla e svanisce, la passeggera passa, il poeta si trova di nuovo in compagnia di se stesso. Mi permetto qui di ricordare una frase di Vladimir Jankélévich nel suo *Trattato delle Virtù*, che in qualche modo sembra descrivere questo ritorno a sé:

Il pudore si dissolve e si perde nell'intimità oscura dell'io indiviso, si ripiega al fondo della notte buia, in una fuga travolgente e assurda, e nella solitudine s'inabissa, deliziosamente, come un passante anonimo che scompare, la sera, nelle profondità della grande città.⁴

A differenza di Baudelaire, che non si dichiara alla passeggera ma costruisce una storia immaginata di condivisione su di lei, Sereni mostra – o piuttosto nasconde nel profondo di sé – un senso del *pudore*, di ciò che è decente e indecente, di ciò che può e non può essere portato alla luce e, nel caso possa emergere, di quale forma potrebbe assumere. Quello che qui è in gioco è il riconoscimento dell'*unheimlich*, ma allo stesso tempo un modo per assicurarsi che ciò che era nascosto non prenda una forma corrotta, emergendo in modo patologico o violento. Ciò suggerisce, nel preciso riferimento al pudore, il motivo per cui ne *L'equivoco* vi è un inatteso rimando al ricordo di un campo di prigionia.

In una lettera a Fortini, Sereni ha spiegato che cosa significava per lui l'espressione *in povertà*:

Se mi rifaccio all'intenzione direi che *in povertà* ha il valore di giudizio su cosa che pareva anche moralmente – seppure – ricca e si rivela invece banale, sciatta, futile,

³ Per uno sguardo di ritorno o di rimando possiamo ricordare l'Eva di Milton (John Milton, *Paradise Lost*, IV, 460-67): «As I bent down to look, just opposite, / A shape within the watery gleam appeared / Bending to look on me, I started back, / It started back, but pleased I soon returned, / Pleased it returned as soon with answering looks / Of sympathy and love; there had I fixed / Mine eyes till now, and pined with vain desire, / Had not a voice thus warned me». Così Eva, richiamata alla realtà dall'intervento divino, in un evidente riferimento al mito di Narciso, citata più volte da Rilke. Diversi momenti dei *Sonetti a Orfeo* riecheggiano nelle poesie e prose di Sereni discusse in questo convegno.

⁴ Citato da Andrea Tagliapietra, *La forza del pudore*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 7.

vuota di contenuto, *povera*. È la vendetta proustiana dell'amore che fatalmente si riconosce valido solo per quanto il soggetto ha sofferto, gioito, mentre l'oggetto si spoglia, intristisce, perde consistenza.⁵

Dunque, una poesia che rimanda a Baudelaire finisce con un pensiero che muove da Proust. Qui, Sereni sembra sottoporre a critica la nozione di *sofferenza* – la sofferenza d'amore; ma possiamo pensare all'esperienza del dolore in genere – e mette in guardia contro l'idea che soffrire nobiliti o che sia fonte o indice di elevazione spirituale. La pensosa conclusione della poesia, con la sua nota di fallimento e debolezza, la sua carenza di vitalità, muta in riconoscimento il riconoscimento mancato: la passeggera non è la donna che il poeta pensava, né lui è l'uomo che lei credeva di vedere. La mancata comunicazione restituisce entrambi al presente: l'amore e la bellezza rinascono – e noi possiamo riandare a «la valentia e la grazia» che «rinascono» a Sainte-Barbe du Thélat (*P* 75): poesia che si conclude con una nota di amarezza e insieme con un'immagine di vita che tuttavia «grandeggia in me» – proprio fuggendo l'illusione di una loro rinascita l'uno nell'altra.

L'innominato narratore dell'*Opzione* dice che egli tollera a fatica una situazione in cui il suo sguardo non venga corrisposto; dice che trova «impossibile e più che impossibile ingiusto» che questo possa accadere.⁶ *Ingiusto* non è una parola che Sereni usi spesso, sebbene più volte la sua situazione personale, prima e dopo la guerra, gliene avrebbe dato motivo. Anche le sue grandi poesie sulle ingiustizie del dopoguerra vi ricorrono sobriamente e in riferimento a una situazione non personale ma storica. Così, quando Sereni dice che uno sguardo non corrisposto gli sembra ingiusto, non è possibile immaginare che l'aggettivo venga usato con leggerezza. Naturalmente sa perfettamente che per una donna può essere semplicemente prudente non restituire uno sguardo; non si sa mai chi è che guarda e che tipo di rapporto cerca. Restituire lo sguardo significa entrare in relazione, unirsi al gioco piuttosto che restarne fuori: un tema, questo, molto importante nell'opera di Sereni.

Rispondere a uno sguardo comporta – o meno – un riconoscimento e un'accettazione: è come rispondere a un invito fugace, e per Sereni sembra costituire un momento di intesa, di epifania condivisa, una comunicazione telepatica in cui i pensieri si trovano sulla stessa lunghezza d'onda, i sensi sono in accordo, in armonia, e qualcosa di normalmente opaco diventa trasparente. Gli sguardi combaciano. Restituire uno sguardo risponde a un'esigenza interiore che trascende l'atto fisico del guardare.

⁵ Lettera a Fortini del 7 maggio 1958 (*P* 505).

⁶ «[...] devi sapere che io ho il feticcio dello sguardo fin da quando ero ragazzo, tanto da ritenere impossibile e più che impossibile ingiusto che uno sguardo, l'impegno di uno sguardo, non sia ripagato da uno sguardo di ritorno» (*TPR* 164).

E uno sguardo senza risposta, come vedremo, è ragione di vergogna, che ha un rapporto stretto con il pudore a cui si accennava prima.

La poesia che apre *Gli strumenti umani* pare riproporre la tematica dello sguardo di rimando – io ti guardo e tu mi guardi – in forma non proprio di dialogo, ma di domanda e risposta – io ti parlo e tu mi rispondi. La poesia contrappone «l'improvviso sgolarsi di un duetto» al colloquio che attende Sereni di ritorno dalla guerra. Più tardi, in *Arie del '53-'55*, Sereni utilizzerà lo stesso meccanismo, che è una sorta di equivalente sonora dello sguardo di rimando (TPR 42). Alle parole

*un pescatore di spugne
avrà questa perla rara*

la donna non risponde con le parole mancanti:

*gli sarà grazia e fortuna
il non averti cercata.*

Il mancato completamento della citazione equivale allo sguardo di rimando che non viene ripagato o all'invito che non viene corrisposto in un duetto.

In *Via Scarlatti* sta per avere inizio (o per essere ripresa dopo un'interruzione) una conversazione: tornato dalla guerra, Sereni cammina nella strada lacerata della sua città, verso la sua casa e la sua famiglia. Durante la sua assenza, i bambini hanno sofferto la fame, la strada è diventata buia come se, nonostante il sole irrompa negli intervalli lasciati dalle case distrutte, fosse sempre sera. Tuttavia, in questa strada che prende il nome da un musicista e compositore, ecco irrompere un duetto che *irride* la sofferenza della città e del poeta. Il duetto d'opera è una specie di dialogo – simile a ciò che Sereni vorrebbe ristabilire con la persona da cui ritorna – dove a ogni verso corrisponde, come nello scambio di uno sguardo, la risposta di un altro verso. Sereni parla però non di dialogo ma di *colloquio*, che allude a un parlarsi più formale per discutere e chiarire qualcosa, a una situazione in qualche modo gerarchica. È come se questo colloquio dovesse decidere se riammetterlo o meno nel consesso sociale e come se, in un esame universitario, egli dovesse essere interrogato e dare risposte. Di nuovo è lui che deve restituire lo sguardo, completare il duetto, rispondere ad un atto iniziato da altri e portare l'atto a termine in un reciproco riconoscersi.

In *Terrazza*, una poesia di *Frontiera*, il poeta e le persone che sono con lui sono oggetto di uno sguardo cui non possono rispondere: viene da una torpediniera, il cui raggio «ci scruta poi gira se ne va». Non ci può essere risposta forse perché il raggio rende la torpediniera invisibile fino a che non gira altrove, ma soprattutto perché si tratta di uno sguardo cui non si può corrispondere, c'è uno squilibrio tra chi guarda e chi è osservato (o chi è – anche qui – *esaminato*?). Il raggio del riflettore in cerca di

contrabbandieri sembra scavare nel cuore e nella mente di quei «sospesi / a un tacito evento» – la guerra che si avvicina – e quindi andarsene, lasciando dietro di sé il senso come di una perquisizione morale subita.

Nella prosa *Lubiana*, Sereni descrive gli occhi dei prigionieri sgranati a fissare fuori dai carri bestiame che venivano usati per il loro trasporto in Italia. Occhi che accusano, il cui sguardo non può essere restituito perché insopportabile nel suo gettare vergogna su chi osserva. Il carro diventa carico di quegli occhi soltanto, un carico che accusa e che sinistramente marchia l'osservatore, rigettando su di lui l'immagine del bestiame, perché non è loro l'umanità. Nella stessa città di Lubiana, in una breve licenza prima di ripartire con la tradotta verso Atene, Sereni e gli altri soldati vagabondano per le strade, involontari invasori: «nessuno ti guarda» – scrive – finché un autocarro passa «stipato d'altri occhi» e sottopone a una raffica di «nuovi sguardi»; eppure – continua – «ognuno si sente abbastanza umano per pretendere di essere guardato per se stesso, fuori dalla collettività che rappresenta». Ecco, dunque: lo sguardo distolto, il senso di vergogna – l'incapacità di guardare e di farsi guardare – e il feroce sguardo di accusa che la guerra impone a uomini che altrimenti potrebbero guardarsi negli occhi e riconoscersi come individui, piuttosto che come rappresentanti di altro. E anche qui troviamo una fugace e impossibile storia d'amore quando, nella tradotta verso Atene, il «sottotenente T.» racconta di una «diciottenne in costume azzurro incontrata alla piscina di Lubiana»: un incontro che sembra imporsi, a futura memoria, su altri incontri impossibili.

Comincia così la testimonianza in prosa della sua esperienza di guerra, testimonianza cui Sereni sarebbe tornato più volte come se qualcosa continuasse a mancarvi, come se la funzione della scrittura – per lo scrittore stesso – non risultasse assolta e si dovesse sempre tornare alla cruda materia levigandola fino a farle assumere la forma desiderata, richiudendo una ferita aperta, placando quello che Sereni chiama un accanimento. Così continua in un'altra prosa, *Sicilia '43*:

Il mio guardare, da vinto, con gli occhi del vincitore. E non c'è nulla di più arduo e straziante, nulla che annienti di più e rubi un uomo a se stesso, nulla che faccia sentire anche più vinti i vinti, che il mettere loro sotto gli occhi le cose di prima, quali vivono e passano in occhi altrui e per altrui vicende. Così una donna amata e passata ad altri [...]. (*ID2* 6)

Qui non si tratta più di «uno sguardo di rimando». È lo sguardo dello sconfitto che guarda alla scena della sconfitta con gli occhi del vittorioso, e vede il capovolgimento che si realizza negli occhi altrui di ciò che si viveva come umanità e *camaraderie*; il mondo diventa altro agli occhi altrui, diventa teatro per *altre* azioni, per conquiste e storie d'amore altrui. È uno sguardo usurpato, come se il vincitore, preso il posto dello sconfitto, gli mostrasse quello che i suoi occhi non potranno più vedere. È l'im-

magine e l'intuizione, nonché l'iniziazione, a una vita postuma. Ma Sereni, come sempre, non indulge a sentimentalismi e non si commiserà:

Come se bastasse sapere per non esserne nonostante tutto offesi nell'intimo, qual è la parte della ragione e non anche occorresse portarci dentro tutto l'essere proprio, materiale e morale, entrarci, e in modo attivo, camminare con lei, guardare con lei senza che ti imponga i suoi occhi. (*ID2* 6-7)

Sereni non si accontenta di guardare con l'ottica della «parte giusta», ma desidera guardare con i propri occhi; non da una posizione di usurpata volontà, ma con la forza della propria volontà. E si giudica inadempiente nel trasformare in fatti le convinzioni raggiunte. Quando le bombe incrinano il sistema difensivo, Sereni nota come «Per uno stupito, dolente inventario di nuove perdite, sguardi erravano là attorno»: sguardi che hanno perduto direzione, che non riescono a fissarsi su alcun oggetto, che scivolano sul mondo visibile senza poter trovare un luogo su cui fermarsi in questo spettacolo di totale vergogna.

Uno dei primi tentativi di Sereni di registrare in prosa le sue esperienze del tempo di guerra, *La cattura*, si conclude con un incontro e uno sguardo che non va a segno. Questa volta non è una donna che dovrebbe riceverlo, è un uomo, uno dei soldati che hanno la responsabilità dei prigionieri. Dopo aver scambiato una sigaretta e creato una forma di intesa con il suo custode, Sereni è portato su un peschereccio verso un autocarro che lo trasporterà a uno stadio, temporaneo campo di prigionia. Nel momento di salire sul camion, egli guarda indietro al battello per gridare un addio, ma non è sicuro di vedere la persona che cerca, l'impossibile amicizia è già rotta e ciascuno torna al proprio diverso destino; nessuna conclusiva possibilità di intesa ha luogo fra i due.

Tornando alla Sicilia nel 1969, non solo col pensiero ma visitandola effettivamente, Sereni, come Lear, scrive:

Non ho occhi per questo niente scaturito dal niente, guardo attraverso il suo spettro diurno le pareti, il soffitto dove le crepe si sono allungate e moltiplicate [...]. (*TPR* 191)

Ventisei, il racconto di quella visita, porta in epigrafe alcuni versi di Kavafis che denunciano lo stato di fantasmi di coloro che ritornano in un luogo dopo molti anni osservandovi come in un'ossessione la vita fatta postuma a quel tempo e a quel luogo. Il mondo visibile di *Ventisei* palpita e scintilla nel barbaglio delle saline di Trapani, e al panorama che si stende davanti agli occhi del visitatore si sovrappongono tempi e scene del passato. Tutto appare come in un miraggio, metà visto e metà ricordato, e niente vi può essere fissato o visto come stabile. Il punto di vista dell'osservatore è duplice – ora e allora – come se vedesse effettivamente doppio: «un ambiguo splendore tra le saline», dice citando se stesso, dopo aver chiesto alla moglie di consultare

la guida che dice le stesse cose più pomposamente, descrivendo Trapani che «appare preceduta dai barbagli delle saline».

Tutto questo ricorda la parola doppia del nono *sonetto a Orfeo* di Rilke, dove ogni cosa appare riflessa ma il luccichìo le impedisce di fissarsi. Lo specchio riproduce l'immagine ma qualcosa ne increspa la superficie e crea una lieve distorsione, al punto che Rilke dice: *Wisse das Bild*, parole che sono state variamente interpretate come “riconosci l'immagine”, “richiama il segno”, e così via, nello sforzo di rimuovere l'ambiguità dell'immagine cangiante.

Un ragazzo, che sonnecchia in un campo, si solleva al passare della vettura di Sereni con la figlia Giovanna dodicenne seduta dietro, «apparizione in transito» essa stessa, come dice il poeta evocando forse altre apparizioni e transiti (come quei «transitanti un attimo come persone vive» che compaiono in *Un posto di vacanza*, una poesia fatta di segnali dall'una all'altra riva di un fiume, di riflessi, di dialoghi e enigmatici scambi, di domande e sguardi di risposta con il Magra che somiglia allo Stige: un mondo non tanto distante da quello che stiamo esaminando qui). Il viaggio tocca i sopratoni danteschi dell'interrogazione dei morti, fa risorgere lo spirito di un compagno e al tempo stesso richiama Orfeo che negli inferi cerca di ridare corpo a Euridice (che in una delle versioni del mito è mera immagine):

Ogni volta che tento di raccontare a qualcuno quella storia sbatto la testa in questo muro. Gli indizi esteriori, certi dati stabili di atmosfera, certi segni permanenti assorbono i fatti, contano più dei fatti. Sbiadiscono, si svuotano a loro volta non appena cerco di calarli in un significato. (TPR 195)

Le cose svaniscono come un miraggio, un'apparizione, un'illusione; oppure diventano miraggio, apparizione, illusione: quelle di un futuro che avrebbe potuto schiudersi, di una vita che avrebbe potuto essere diversa, di un'amicizia con uomini che avrebbe potuto diventare antidoto morale alla guerra, mentre niente di questo è stato; una vita in potenza è rimasta incompiuta (o si è compiuta diversamente da ciò che si era immaginato):

Lo sguardo non arriva oltre, non più in là di questi inizi di un futuro inattuato. (TPR 196)

Sereni cerca i vecchi campi sportivi, accompagnato da «angeli neri», ragazzi in scooter o in macchina che vogliono sorpassare, lasciarsi alle spalle quelle vecchie memorie che appartengono a lui ma non a loro. Alla vicina marina riode un grido di ventisei anni prima «chiamare qualcuno di molto caro e perduto» e sente quel grido come suo stesso grido, memoria che si fa rimembranza e commemorazione, fra i cari perduti, del perduto se stesso, di una propria potenziale vita.

Al momento di partire, la guida che aveva mostrato le rovine e che aveva scam-

biato con Sereni e Luisa qualche amichevole parola si comporta improvvisamente come se non si fossero mai incontrati: «una stuoia calata di colpo sul vano di una finestra». Il mondo che si è aperto alla rivisitazione, che ha danzato e abbagliato come un miraggio, che è apparso doppio, rifiutandosi alla messa a fuoco e rifiutandosi di offrire soluzioni, enigmatico e criptico pur sotto gli occhi, improvvisamente viene negato: una cortina è calata e non c'è risposta allo sguardo. La visita è giunta alla sua fine e Sereni riflette sui timori con cui aveva affrontato il viaggio:

Quanto tempo è passato da ieri. Ero arrivato fin là con molta apprensione e inquietudine. Di non ritrovare addirittura il paese, il posto, che tutto si fosse stravolto, che mi toccasse chiedere, vergognandomi, magari a vecchi testimoni nella nostra vergogna (*disarmati e incolonnati sotto il pungolo della pattuglia nemica... vergognosamente piangenti*), che sotto i loro occhi tornati ironici mi trovassi impacciato a manovrare nella strettoia e doppia curva che dal paese scende alla villa, che il cancello grande fosse sbarrato, si dovesse chiedere un permesso speciale – posto che la villa esistesse ancora – per visitare il fabbricato completamente ricostruito, irricognoscibile, destinato ad altro uso. (TPR 198)

Era questa la paura? Che ogni cosa risultasse cambiata mentre non era cambiato lui, abbandonato in un passato dal quale ogni cosa, edifici compresi, se ne era andata? Un ulteriore esempio di uno sguardo non restituito? Sì, forse; e tuttavia a Villa Paradiso Sereni trova

il cancello cancellato, i pilastri spalancati, il tuttora alberato viale alberato: l'ora si è venuta formando tale e quale, si è riformata come era. (TPR 199)

L'immagine del «cancello cancellato» indica una delle questioni legate a questo viaggio nel passato, nel quale ciò che manca è insieme presente e con forza, e le parole e le cose – significante e significato – devono essere portate così vicine al punto di contatto che, come in questo caso, giocosamente e ironicamente, il verbo sembra cancellare il senso del sostantivo che gli è quasi identico, come se una cancellazione fosse cancellata senza che, tuttavia, si rimaterializzasse il cancello, comunque assente. Più tardi, in *Un posto di vacanza*, poesia che ripropone alcune delle tematiche di questa prosa, Sereni si chiederà:

Chissà che di lì traguardando non si allacci nome e cosa (P 224).

I due scenari del passato e del presente – con, diciamo così, i due Sereni – coincidono: «l'ora si è venuta formando tale e quale, si è riformata come era»: un appuntamento col destino si è compiuto. È l'ora stabilita, qualcosa si è avverato, le lancette dell'orologio sono tornate al punto esatto di allora, le 18,30. A questa coincidenza

del passato con il presente, di un senso del passato che si fa presente, Sereni porta tuttavia un altro se stesso, attraverso il quale – e proprio attraverso la scomparsa, la scomparsa del bisogno di quella coincidenza – si può stabilire un rapporto con gli altri:

Perché, oltre ad avere un corpo, uno sguardo e una voce, non siamo dotati di una speciale trasparenza che permetta ai vicini di convivere pienamente con noi senza ricorso a quella distorta emanazione di noi che è lo scrivere e a cui regolarmente li rimandiamo? Non esisterebbe in tal caso, mezzi e strumenti di scrittura aboliti, lo scrittore, non circolerebbe come tale. (*TPR* 199)

Questo altro se stesso non è se non il Sereni poeta e scrittore, al quale tuttavia egli guarda come a una «distorta emanazione», a qualcosa che è l'opposto di un fantasma, perché comunque troppo opaco e denso, troppo pesante. Lo scrittore avverte che l'opacità di chi scrive dovrebbe essere eliminata, giungere alla trasparenza. A proposito di Kafka, David Foster Wallace ha scritto:

The horrific struggle to establish a human self results in a self whose humanity is inseparable from that horrific struggle⁷

Sereni sembra dire che il sé in cui l'umanità è inseparabile dalla lotta – quella per vivere, per sopravvivere, per formare una famiglia, comunicare con gli altri, partecipare alla vita sociale – troppo spesso diventa un'opaca emanazione di un altro sé che è idealmente meno appesantito dallo sforzo di quella lotta; non un *fanciullino* di derivazione pascoliana, ma un sé in cui è stata espiata la memoria di quegli orrori, un sé – in altre parole – la cui umanità è separabile dalla lotta sostenuta, in quanto trascende l'esperienza di ciascuno. E aggiungerei che è proprio scrivendone che l'esperienza risulta trascesa; è nel processo della scrittura che si riesce ad avvicinarsi alla trasparenza desiderata.

Sereni vorrebbe che il barbaglio e lo scintillio delle saline di Trapani si assestassero in qualcosa di chiaro, limpido, fermo, come in *Un posto di vacanza* vorrebbe decifrare i messaggi che arrivano ambigui dalla riva lontana, dove sembra che Caronte conduca le anime, e come spera, in *La spiaggia*, di udire la voce di coloro che sono partiti e di cui restano segni, «toppe solari», su «un tratto di spiaggia mai prima visitato». Abbiamo visto tentativi falliti di raggiungere questa trasparenza in forma di uno sguardo non restituito, di una voce che non recita il seguito di una poesia, di uno spontaneo duetto d'opera, del desiderio di uno sguardo d'intesa, quasi telepatico, che

⁷ David Foster Wallace, *Consider the Lobster*, London, Abacus, 2005, p. 64 («L'orrenda lotta per affermare la propria umanità si risolve in un sé la cui umanità è inseparabile da questa stessa lotta»).

in qualche modo è impedito; impedito dall'opacità e dalla gravità del corpo, dal peso dell'esperienza. Vengono alla mente le parole di San Paolo:

Noi ora vediamo, infatti, come per mezzo di uno specchio, in modo non chiaro; allora invece vedremo direttamente in Dio; ora conosco solo in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente nello stesso modo con cui io sono conosciuto.⁸

Non credo che Sereni pensasse a queste parole quando scriveva della trasparenza. Anzi, Sereni evitava in genere i testi sacri, e non cercava di convincere nessuno di alcunché. Scrivere per lui era sintomo di un'imperfezione; un'imperfezione che lo scrittore vorrebbe correggere nella sua vita. Ideale quindi sarebbe non scrivere più – lasciare in bianco le pagine, come sono in bianco le pagine del libro oggetto dell'*opzione* degli editori e della loro cricca nel suo racconto più lungo e famoso, un libro non a caso sul futuro dell'umanità. Attraverso la scrittura Sereni vorrebbe eliminare la scrittura, giungere ad una trasparenza in cui conosce e viene conosciuto.

Secondo Margaret Atwood,

*all writing of the narrative kind, and perhaps all writing, is motivated deep down by... a desire to make the risky trip to the Underworld, and to bring something or someone back from the dead.*⁹

Se questo è vero, non aver più bisogno di scrivere corrisponde ad essere tornati vittoriosi dagli inferi con Euridice. Tornando dalla Sicilia, Sereni ha riportato in vita qualcosa o «qualcuno di molto caro e perduto»? O, piuttosto, il bisogno che sentiva di raccontare la storia del suo viaggio era la dimostrazione della mancata conquista della trasparenza che renderebbe superflua la scrittura? Nel paragrafo finale di *Ventisei*, Sereni si pone proprio questa domanda, e di fronte all'evidenza del fallimento, rinnova la sua fede nell'impresa in cui si è imbarcato: impresa che comincia dove finisce la scrittura, ma che non potrebbe cominciare se la scrittura non lo avesse portato a quel preciso punto. E Sereni conclude una prosa apparentemente dedicata al passato – anzi, dichiaratamente ossessionata dal passato – con la parola che avrebbe potuto, se Orfeo avesse evitato di guardare indietro, far tornare in vita Euridice:

Ma perché nel momento in cui, versi di Kavafis aiutando, andava stabilendosi la pace, è insorta o meglio è tornata – dapprima in forma di grido trattenuto e prima ancora come mugolio, borbottio, vibrazione insistente – la voglia di scrivere? Come mai la

⁸ *La Sacra Bibbia*, traduzione dai testi originali, Roma, Edizioni Paoline, 1963, p. 1218.

⁹ Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead*, London, Virago Press, 2003, p. 140 («tutti gli scritti di narrativa, e forse ogni genere di scrittura, sono motivati in profondo da... un desiderio di tentare il rischioso viaggio agli inferi, riportando in vita qualcosa o qualcuno»).

relazione di un viaggio si è trasformata nel diagramma di quella voglia? Una cosa sola è chiara: sono fermo al limite a cui mi sono sempre fermato ogni volta che ho messo righe sulla carta. Nel punto dove la vera avventura, l'impresa vera incomincia. Sale da qualche parte un'ansietà a somiglianza di quella che mi spingeva lungo l'obliterato sistema difensivo di ventisei anni or sono per essere dovunque non essendo in alcuna parte specifica. E una ripugnanza insieme. Mi sta contro una selva, le parole, da attraversare seguendo un tracciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a ritroso) verso la trasparenza, se è questa la parola giusta del futuro. (*TPR* 202)

Appunti per un commento a Stella variabile

Niccolò Scaffai

1. Chi commenta un'opera letteraria deve avere due obiettivi: capire e far capire. Il secondo obiettivo non è meno importante del primo, perché impedisce che l'operazione esegetica coincida con una *performance* autoreferenziale. Come avviene, invece, quando i passi paralleli o i riscontri lessicali tendono ad accumularsi in forma elencatoria, o a moltiplicarsi in una sorta di semiosi illimitata delle fonti.

Spesso però è l'opera a suggerire una condotta. Nel caso di *Stella variabile* il primo suggerimento è la dialettica tra continuazione e alterazione di un modello, o canone interno, rappresentato da *Gli strumenti umani*.¹ Il commento deve tenere conto di quella dialettica, sia per determinare con più esattezza il senso di alcune immagini e l'importanza di certi temi già presenti nel libro precedente (gli *effetti di rifrazione* di cui ha parlato Enrico Testa),² sia per rilevare, per mezzo del confronto, i tratti nuovi e specifici dei testi da commentare.

D'altro canto, la genesi di molte poesie di *Stella variabile* mostra quanto i suoi testi siano anche il risultato di un altissimo *bricolage*: qualcosa può essere ritagliato e trasferito da un elemento in un altro, senza molti tradimenti concettuali ed espressivi. Illustrare quelle modifiche d'impianto o macrovarianti rientra sempre negli uffici del commento; ma nel caso di Sereni, la prassi si lega strettamente all'interpretazione complessiva dell'autore, a una concezione della scrittura poetica sua propria, secondo la quale il lavoro non conta meno dell'ispirazione. Sereni stesso lo ha spiegato bene, in una conversazione tenuta nel maggio del 1980 (dunque nei pressi cronologici di *Stella variabile*) alla «Fondazione Corrente» e pubblicata poi con il titolo *Il lavoro del poeta*:

¹ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni* [1983], in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, p. 15: «Si potrebbe dire che questa raccolta [*Stella variabile*] è tutta una metapoesia, e in particolare che è una grande chiosa continuata agli *Strumenti umani*. Ma chiosa è anche e soprattutto rettifica, e guardando meglio nasce la diversa impressione che qui il noto divenga lo strumento e la cornice per far risaltare il nuovo».

² Enrico Testa, *Il quarto libro di Sereni*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 49.

È importante ai nostri fini osservare come del lavoro faccia parte essenziale la dichiarata, portata alla luce, espressa fatica che il lavoro comporta: in definitiva il ribaltamento o piuttosto la reciprocità tra il testo e la sua elaborazione. Tra brutte e belle copie la qualità del testo nasce dunque dalla collusione tra l'oggetto preso a partito e la riflessione che lo riguarda [...]. (PP 1142)

2. Un esempio di questa reciprocità o collusione è rappresentato dalla poesia *Niccolò*, nella terza sezione di *Stella variabile*; nata come parte di *Un posto di vacanza*, ne è stata estratta per costituire un testo autonomo, anche se vicinissimo per temi e collocazione all'insieme da cui proviene. Senonché la poesia, nella sua versione definitiva, non rappresenta più un episodio lirico-rievocativo nel contesto del *Posto di vacanza*; diventa invece un testo-chiave della riflessione escatologica sereniana, congiunto, non solo idealmente, a *La spiaggia degli Strumenti umani*. L'immagine di una spiaggia «detta dei Morti» in *Niccolò*, infatti, allude direttamente alla poesia conclusiva degli *Strumenti*. Da un punto di vista pratico, il commento dovrà spiegare nel cappello introduttivo la doppia pertinenza della poesia, al «poema sul posto di vacanza» da cui geneticamente deriva e al filone tematico che scavalca i confini tra un libro e l'altro; dovrà inoltre, in sede di annotazione, segnalare la diversa tipologia intratestuale dei riscontri: quelli al *Posto di vacanza* sono quasi spontanei, poiché dipendono dalla sincronia compositiva; quelli a *La spiaggia* sono intenzionalmente allusivi e richiedono perciò di essere interpretati alla luce del senso complessivo – della poesia e del libro stesso.

In questo caso, non solo le note ma soprattutto le introduzioni saranno la sede migliore per dar conto della relazione tra i testi. Ciononostante, se è vero che i cappelli introduttivi sono deputati all'interpretazione, e dunque alla ricostruzione della storia del testo, non è detto che l'esplicazione, cui sono consacrate le note, debba essere per forza 'statica' e scindere i risultati dai processi. Distinguere i contatti, provocati dai 'movimenti tellurici' della materia testuale, dagli innesti cercati dall'autore contribuisce appunto a rendere percepibile la dinamica, l'apertura, al limite l'instabilità del testo sereniano, che cozza con la persistenza e la memorabilità di molte sue figure e situazioni.

3. Direi che quest'avvertenza, valida per tutti i libri di Sereni, è particolarmente necessaria per *Stella variabile*, raccolta o libro concepito all'insegna del dubbio e della provvisorietà. Concezione che si manifesta fin dalle note d'autore e, prima ancora, dai documenti che accompagnano la stesura:

Le pagine che formano questo volume raccolgono testi da me scritti, ad eccezione di uno solo, dopo il '65.

Questa edizione speciale [...] mi aiuta a fare momentaneamente il punto sullo stato dei testi di cui dispongo, in vista di un libro futuro di cui solo adesso comincio a intrave-

dere i lineamenti e che spero di completare. (P 653)³

Sereni mette l'accento sulla posteriorità dei testi rispetto al 1965, l'anno degli *Strumenti umani* e della nuova edizione di *Diario d'Algeria*, dando risalto a un fattore cronologico estrinseco alla natura dei versi raccolti e pregresso rispetto ai criteri di organizzazione del libro. Ciò corrisponde a quanto dichiarerà l'anno successivo (1980), nella *Conversazione* con Gian Carlo Ferretti uscita sul n. 42 di «Rinascita»:

A differenza dei miei precedenti [*Stella variabile*] sarà, credo, un libro privo di un'organizzazione consapevole, di una struttura interna avvertibile. [...] Anche in questo senso esso dovrebbe esprimere quella compresenza di impotenza e potenzialità, la mia difficoltà a capire il mondo in cui viviamo e al tempo stesso l'impulso a cercarvi nuovi significati, la coscienza di una condizione dimidiata e infelice e l'ipotesi di una vita diversa, tanto vaga e sfuggente oggi quanto pronta a riproporsi ogni volta che se ne sappiano cogliere gli indizi e le tracce umane. È il mio modo, in fondo, di vivere la crisi. (P 664)

Queste frasi aiutano a comprendere come il disimpegno strutturale non sia solo e tanto un dato di fatto testuale, quanto l'effetto di una *Weltanschauung*. *Stella variabile* è, a tutti gli effetti e in senso pieno, un libro della cui completezza e tenuta Sereni mostrava infatti di preoccuparsi. Nel settembre del '77 aveva annunciato a Luciano Anceschi che il nuovo libro si andava «lentamente costruendo», e che ci sarebbero voluti «almeno due anni per considerarlo completo – magari molto di più». ⁴ Ma già l'anno prima, in una lettera a Pier Vincenzo Mengaldo datata 28 aprile 1976, il poeta aveva commentato la disposizione interna al fascicolo di poesie – quasi un 'incubolo' della futura *Stella variabile*. A Mengaldo, destinatario del fascicolo, Sereni chiedeva uno «sguardo d'assieme su questo libro 'in fieri'» (P 656). L'espressione ricorda quella usata da Sereni nell'ultimo movimento di *Un posto di vacanza*: «non un amore nemmeno una poesia ma un progetto / sempre in divenire sempre / 'in fieri' di cui essere parte». Ed è proprio *Un posto di vacanza* la parte di *Stella variabile* che meglio illustra la «difficoltà a capire il mondo» di cui parla Sereni, difficoltà che è dovuta anche alla fatica di credere nel valore della scrittura come correlativo dell'esperienza. Ora, questi animi non avrebbero potuto aderire facilmente a un macrotesto progressivo e orientato da un finale *in battere*, quale è quello degli *Strumenti umani*: come ha osservato Mengaldo, il quarto libro esibisce «una forma di incertezza o sfiducia su quello strutturarsi della silloge poetica come 'libro' o meglio 'canzoniere'»

³ Dall'avvertenza che si legge nell'edizione di *Stella variabile* pubblicata dai Cento Amici del Libro (1979).

⁴ Cito da *Vittorio Sereni. Carteggio con Luciano Anceschi. 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 327.

che caratterizza le intenzioni di tanta poesia italiana e non solo italiana di questi secolo e nel quale Sereni molto aveva investito nelle tre precedenti raccolte». ⁵ È anche per questo forse che in *Stella variabile* Sereni mantiene sì la divisione in cinque parti, già degli *Strumenti*, ma non investe altrettanto sul progetto, sul disegno complessivo del macrotesto. Non rinuncia tuttavia alle occasioni organizzative accessorie, offerte soprattutto dalla successione dei testi e dalle connessioni orizzontali tra di essi. Così, ad esempio, le poesie collocate alle due estremità della prima sezione, *Quei tuoi pensieri di calamità* e *Crescita*, disegnano una cornice in cui il tema domestico-familiare, declinato in forma tutt'altro che idillica, si lega al motivo dello scivolamento irreversibile del tempo. Nel centro, il motivo del lavoro/abnegazione collega *Toronto sabato sera* a *Posto di lavoro* (titolo e soggetto poi richiamati da *Altro posto di lavoro*, nella sezione V) e questa, per via del titolo, a *Lavori in corso*.

Quello del lavoro, però, è molto più che lo spunto per un collegamento estrinseco fra testi diversi; è un tema conduttore del libro, che corrisponde all'esperienza e alla disposizione psicologica di Sereni. (Quale impegno e fatica pratica, diplomatica e intellettuale richiedesse il lavoro editoriale lo si intuisce leggendo per esempio le lettere scambiate con Anceschi, Gallo e altri interlocutori.) In questo caso, le connessioni fra i testi non compensano l'assenza di un progetto di senso più generale, ma sono il veicolo, l'espressione implicita di quel senso. Non sarebbe superfluo perciò, nel commento, ricostruire una breve storia di una delle parole-chiave intorno a cui il tema si sviluppa: *abnegazione*, che è, alla lettera, la negazione di sé. La parola ha una connotazione ambigua: coincide con la rimozione delle proprie responsabilità morali in *La pietà ingiusta*; oppure esprime un annullamento della soggettività nella ripetizione, come nei versi tradotti dall'*Orphée noir* (*In fila indiana*, da Léon-G. Damas: «la strana abnegazione [*abnégation étrange*] / delle ceste ricolme che al mattino / ritmano alle Antille / le anche delle portatrici»); oppure, ancora, è la «dedizione al niente», la bellezza gratuita e necessaria di un'occasione vitale. È di questa natura l'«abnegazione capace d'innocenza di là / dalla mercede» in *Toronto sabato sera*, nella prima parte di *Stella variabile*. Un'innocenza di cui meglio si comprende il senso, credo, proprio per mezzo del confronto con l'abnegazione colpevole di *La pietà ingiusta*.

4. Torniamo agli aspetti del macrotesto. La struttura 'a cornice' è riprodotta anche nella seconda sezione: la prima poesia, *Di taglio e cucito*, e la penultima, *Giovanna e i Beatles*, condividono ancora il tema familiare (che collega così la fine della prima e l'inizio della seconda sezione). Qui la connessione tra i due testi è trasformativa, perché mette in risalto uno svolgimento temporale: la stessa figlia, bambina in *Di*

⁵ Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la storia di Stella variabile di Sereni*, in *Studi in onore di Lanfranco Caretti*, Modena, Mucchi, 1987, p. 197

taglio e cucito, è infatti una giovane donna in *Giovanna e i Beatles*. Anche nella seconda parte, tra i due estremi si collocano sequenze parziali di poesie accomunate da spunti biografici o soggetti tematici, per lo più da ricondurre alla Germania (meta dei viaggi professionali di Sereni) e, come già negli *Strumenti umani*, ai cortocircuiti tra il presente e il passato di guerra. La terza e la quarta sezione sono, ciascuna a suo modo, intrinsecamente unitarie; l'una coincide con *Un posto di vacanza* e due sue propaggini come *Niccolò* e *Fissità*; l'altra, *Traducevo Char*, è tenuta insieme dalla modularità della forma breve prima ancora che dalla continuità tematica: le otto poesie che compongono la sezione, risultanti in parte dalla frammentazione di un unico testo, sono incentrate ora su immagini legate ai luoghi e ai versi di René Char, ora sul ricordo di un viaggio compiuto da Sereni in Egitto nel 1973. La chiave di volta cui si raccordano queste due linee tematicamente eterogenee è *Madrigale a Nefertiti*, penultima poesia della sezione. Lo si comprende confrontando la serie *Traducevo Char* con la prosa *Il sabato tedesco*; il narratore vi immagina di scrivere una lettera a Nefertiti, la regina egiziana ritratta nel celebre busto esposto al Neues Museum di Berlino, interrogandola sulla bellezza e parlando tra l'altro del paesaggio del Vaucluse, in particolare di Isle-sur-la-Sorgue: i luoghi di Char (e, prima ancora, di Petrarca):

A distogliermi da questo incantesimo giova l'immaginazione della lettera che da qualche giorno ho in mente di scrivere e che direbbe pressappoco così:

Oggi vorrei parlarle della bellezza. Non della sua, Nefertiti, tanto lo so che non attacca. Potrei tutt'al più aspettarvi di veder lampeggiare dalla penombra in cui vive il suo sorriso già abbastanza imprevedibile. [...] Pochi mesi prima ero in un paese collinare del Vaucluse in vista della piena di Carpentras. Sbalzato da una mano maldestra [...] un infagottato fantaccino, fuciletto in pugno, scarpe scalcagnate, elmetto acciaccato, imbrattato di tutto il fango di Verdun sbucava dal carnaio a chiedere conto di tanta umiliazione, di tanta lordura, di tanto orrore: nient'altro che impietrata pena, vergogna su tutti noi.

Un'altra volta... (PP 765-766)

Se si pensa che proprio il busto di Nefertiti, arrivato in Germania nel 1924, era stato esaltato da Hitler come emblema della regalità tedesca, si comprende come tutto si tenga e si leghi ai grandi temi della poesia sereniana. L'eterogeneità esibita in *Stella variabile* è, almeno in parte, un elemento di poetica che va interpretato ma che non autorizza il disimpegno verso i referenti.

La quinta e ultima parte include alcune delle poesie – *La malattia dell'olmo*, *Autostrada della Cisa* – in cui i motivi psicologico-emotivi che attraversano il libro sono assunti nel bilancio esistenziale che l'io discute con sé stesso o con le prosopopee psichico-allegoriche via via evocate sulla scena: l'«invisibile cicala solista» di *Verano e solstizio*; il killer e la voce rispettivamente in *Paura prima e seconda*; la

«tenerezza» personificata nella *Malattia dell'olmo*; le erinni e la sibilla di *Autostrada della Cisa*; infine, più di ogni altra, quella figura di autoproiezione che è il «tu falso-vero dei poeti».

5. Come mostra bene *Un posto di vacanza*, in Sereni il processo creativo tende a farsi tema, la circostanza a diventare sostanza: in altre parole, la provvisorietà che Sereni attribuiva al libro 'in fieri' si associa al tema della mutevolezza che attraverso *Stella variabile*: «La vita fluttuante e mutevole» è la citazione da Montaigne che si legge sull'aletta della sovraccoperta, nell'edizione Garzanti del 1981. Di lì a un anno, nell'intervista di Anna Del Bo Boffino uscita su «Amica» nel settembre dell'82, Sereni insisterà sul concetto, osservando come sul «tema della variabilità, della contraddizione, delle cose come ti appaiono e del loro rovescio, si è formato tutto il libro» (P 665). La mutevolezza, intesa come alternanza di temi e motivi ora più generali ora più privati, è la cifra caratteristica di *Stella variabile*, cifra impressa nel titolo stesso, in cui a risaltare, più che il sostantivo, è la sporgenza 'impoetica' dell'aggettivo *variabile*. Ma è proprio nei luoghi in cui l'*imagerie* aderisce al reale senza obbligo di selezione, e in cui lo stile registra la scossa straniante di un realismo antiabitudinario, che risiede la poeticità di Sereni: montaliana, per l'idea che il valore conoscitivo possa essere richiamato dal dettaglio extralirico; antimontaliana, per l'attitudine psicologica e morale che convince l'io sereniano a non liricizzare quel dettaglio, lasciandolo democraticamente nel rango di strumento, invece di promuoverlo aristocraticamente ad emblema, come fa malgrado tutto Montale con l'oggetto povero.

Queste qualità incidono sulla strategia espressiva adottata dall'autore per comunicare i suoi significati; strategia di cui il commentatore deve tenere conto nell'impostare l'annotazione.⁶ Le figure del quarto Sereni sono spesso schegge di esperienza, che possono ricomporsi in un sistema allegorico coerente: penso a una poesia come *Autostrada della Cisa*, dove le immagini concrete – il tunnel, il «frastuono delle volte» – guadagnano un significato ulteriore dentro il paradigma mitico della *descensio ad inferos*. Anche in casi come questo, però, il livello letterale non recede davanti a quello traslato: esistono entrambi, come effetto particolare di quella generale tendenza alla variabilità, alla rappresentazione «delle cose come ti appaiono e del loro rovescio» che è propria di *Stella variabile*.

In sede di esplicazione, allora, il commento chiarirà tanto l'aspetto concreto dell'immagine (nel caso della poesia appena citata, la conformazione del tratto di autostrada con le sue gallerie di valico scavate sotto l'Appennino Tosco-Emiliano), quanto quello simbolico-allegorico: le volte sono *anche* quelle che chiudono l'antro

⁶ Per questi aspetti del commento al testo poetico, si veda Luigi Blasucci, *Appunti per un commento montaliano*, in Id., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 220.

della sibilla, evocata nei versi finali della poesia; e il tunnel è *anche* una moderna versione del passaggio ultraterreno verso il regno dei morti.⁷ Talvolta tuttavia, nella lettura del testo, il piano simbolico rischia di sovrapporsi a quello letterale. È il caso dell'*incipit* di *Autostrada della Cisa*: «Tempo dieci anni, nemmeno / prima che rimuoa in me mio padre». La maggior parte dei commentatori, da Fortini in poi,⁸ ha letto in questi versi un presentimento di morte avvertito dallo stesso protagonista della lirica, o li ha assimilati alla memoria del lutto. Ora, questa interpretazione sarebbe senz'altro coerente con l'immaginario metafisico-allegorico che la poesia evoca, ed è in accordo con il tema di altri testi di *Stella variabile*, a cominciare da *Quei tuoi pensieri di calamità*. Ma rimane un'interpretazione generale che non spiega il senso letterale della frase di Sereni, più preciso e al tempo stesso psicologicamente più familiare: «Tra meno di dieci anni avrò la stessa età che aveva mio padre quando è morto», raggiungerò il limite che lui non ha oltrepassato, ne 'doppierò' la morte: di qui anche quel 'rimuoa'. Il padre di Sereni, Enrico, era morto nel 1953, all'età di 74 anni;⁹ *Autostrada della Cisa* è stata composta tra il 1977 (l'anno a cui risalgono i primi versi) e il 1979, quando il poeta aveva dunque tra i 64 e i 66 anni: i conti tornano, sia sul piano della cronologia che su quello dell'esplicazione, e correggono forse anche un po' la lettura complessiva della poesia.

6. Un caso analogo di compresenza tra il piano letterale e quello simbolico si osserva in *Lavori in corso* I: «che ci fanno le piccole svastiche qui nel Bronx», si chiede il soggetto della poesia. Nel commento, andrà brevemente spiegato che le svastiche, prima che emblema del nazismo, erano un simbolo solare presso molti popoli, tra cui gli indiani d'America; non è strano trovarne a decorazione di edifici, negli Stati Uniti e altrove; sennonché, a questa denotazione andrà senz'altro aggiunta la connotazione storica che la svastica ha dopo Hitler e dopo la Seconda guerra mondiale (connotazio-

⁷ Il primo *tòpos* ne innesca un secondo, non meno accusato sul piano della memoria letteraria: come è stato notato da vari lettori, i versi 22-23 della poesia Sereni («tendo una mano. Mi ritorna vuota. / Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria») elaborano il motivo dell'abbraccio mancato con le ombre, che lega Ulisse ed Enea al Dante di *Purg.* II (l'incontro di Casella).

⁸ «*Tempo dieci anni*. L'enunciato nominale (“non avrò neanche dieci anni di vita”) suona tetra, tranquilla certezza; ma con una sfumatura confidenziale che dichiara la chiave in minore di tutta la poesia. Nulla è stato ancora detto sul luogo-tempo di quella pronuncia, che il secondo verso già pone il tema della ripetizione biologica: con la morte del figlio il padre rimuore. Intendi: “prima che si interrompa la continuità diretta e singolare dell'organismo mio con quello paterno, non passeranno neanche dieci anni”» (Franco Fortini, *Verso il valico*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 172).

⁹ Ricavo il dato dalla cronologia a cura di Giosue Bonfanti (*P CI*).

ne evidente nel verso di *In una casa vuota*: «una storia squisita tra le svastiche»). Si dovrà, in altre parole, cercare di rendere espliciti gli impliciti passaggi analogici che ricorrono di frequente in *Stella variabile* e che possiamo assumere come un'ulteriore forma di quella *fluttuazione* tipica del libro. Anche negli *Strumenti umani* interveniva una dinamica analoga: si pensi all'evocazione legata al toponimo *Sachsenhausen*, in *Nel vero anno zero*. La differenza è che in *Stella variabile* la distanza tra la situazione in cui si trova il soggetto e quella evocata è assoluta, priva cioè di un nesso oggettivo di tempo o di luogo. Lo si comprende proprio confrontando *Nel vero anno zero* con *In una casa vuota*: qui il riferimento all'accordo di Monaco («– e intanto Monaco di prima mattina sui giornali») è il prodotto di un 'corto circuito' cronologico e spaziale che non trova ragione se non nei pensieri inespressi del soggetto. È un procedimento che mette a dura prova il commentatore, chiamato di solito a colmare le distanze e integrare le lacune: solo che qui non si tratta di vuoti dovuti a una mancanza d'informazione, ma piuttosto di curve mnestiche-conoscitive, che vanno raddrizzate quel tanto che serve a capire e far capire abbastanza.

In *Stella variabile*, del resto, l'atteggiamento idiosincratico del soggetto è più marcato che negli *Strumenti umani* e coinvolge anche i riferimenti alla Storia, comuni all'uno e all'altro libro, assumendoli dentro gesti e pensieri privati (come in *Sarà la noia*, dove la piccola violenza del nonno che rimprovera la nipotina fa intravedere la sorte ben più atroce del «bambinetto ebreo»). Questo accade non perché Sereni voglia ridurre la portata dei fatti a cui allude, evidentemente, ma perché sente forse che la stagione in cui a tutti toccava fare i conti con quella Storia (la stagione più vicina agli *Strumenti*) è tramontata. Il passato che non passa adesso interroga e accusa lui, il soggetto, il sé stesso di *Stella variabile* che, anche per questo, è sempre più dissonante con la realtà e sempre più incerto sulle proprie ragioni e sulla poesia come strumento per esprimerle.

7. I luoghi emblematici e gli eventi del Novecento evocati nei versi di Sereni permettono di misurare anche altri tipi di distanza tra autore e lettore: quella storica e quella geografica, che insieme alla distanza culturale sono gli oggetti privilegiati nell'esplicazione.¹⁰ Le coordinate storiche di *Stella variabile* sono in gran parte le stesse degli *Strumenti umani*, anche se intraviste spesso da angolature più laterali. Qui ad esempio, con evidenza maggiore che negli *Strumenti*, sono i luoghi il centro di emanazione degli eventi: è il caso di *Lavori in corso III*, in cui la quarantena dei migranti giunti in America non è raccontata ma è implicata nel toponimo *Ellis Island*. La spiegazione storica è dislocata semmai fuori dal testo, nella nota finale apposta da Sereni:

¹⁰ Cfr. Cesare Segre, *Per una definizione del commento ai testi*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 263-273.

Ellis Island, centro di sosta e transito per immigranti, porta ufficiale e simbolica per milioni di futuri cittadini statunitensi dal 1892 al 1954, anno in cui il centro fu chiuso. La piccola isola è poi diventata monumento storico in aggiunta alla non lontana Statua della Libertà.

Si potrebbe forse dire che in Sereni lo spazio esprime anche il tempo, o i tempi «a più livelli», che lo caratterizzano attraverso una relazione di tipo metonimico.

La distanza cronologica, tuttavia, non si apprezza solo rispetto ai fatti della Storia maggiore, ma anche rispetto ai tratti di costume e agli oggetti d'uso. La compresenza di tragico e domestico – anzi del tragico che invade anche lo spazio innocente dell'abitudine – è del resto una delle figure di contraddizione che segnano il libro. Di conseguenza, il commentatore di *Stella variabile* deve essere disposto a guardare in alto e in basso, lontano e vicino. Anche i pochi decenni che ci separano dall'uscita del libro, infatti, sono sufficienti per rendere difficile un riferimento che all'epoca doveva apparire molto più chiaro, quello alla «sparatoria dei clic-clac» cui si fa cenno in *Un posto di vacanza V*. Nella nota all'edizione del 1973, Sereni definisce il clic-clac come «aggeggio acustico produttore di raffiche petulanti ad opera di ragazzi e ragazze durante l'estate del '71» (P 782). Anche questa spiegazione, tuttavia, per un lettore nato dopo gli anni Settanta rischia di essere – com'è constatabile nell'esperienza didattica – oscura se non fuorviante. Per questo oggi è necessario illustrare in nota di cosa si trattava: due palline legate da un filo a un anello, che venivano fatte oscillare e cozzare l'una con l'altra sempre più velocemente producendo la rumorosa gragnuola di 'clic-clac'. Ma andrà osservato anche che Sereni paragona quel rumore a una spataria, sintonizzando l'oggetto, per via di metafora, con il ricordo più lontano ma non meno vivo e presente della guerra, direttamente evocato altrove nel poemetto.

8. Se le coordinate storiche di *Stella variabile* sono simili a quelle degli *Strumenti umani*, la geografia del quarto libro è invece più varia ed estesa. I toponimi si riferiscono infatti ad almeno quattro distinte categorie: 1) luoghi dell'esperienza, che richiamano direttamente occasioni di viaggio (Toronto; New York con Riverside Drive, Wall Street, il Bronx; l'Egitto); 2) luoghi valorizzati dall'emblematicità letteraria, come la Provenza di Char e di Petrarca; 3) luoghi di evocazione, citati come termini di quei fulminanti e paradossali confronti che Sereni istituisce tra la vicinanza domestica e la lontananza concreta o mitica: Varese e Toronto, Mantova e Tenochtitlàn (da spiegare, nel commento, fermandosi non tanto sui singoli elementi – questa o quella città – quanto sulla dinamica e sulla funzione dello straniamento geografico). D'altra parte, non mancano nel libro una geografia o addirittura una topografia più locale: oltre alle due città lombarde citate, vi rientrano per esempio Luino, Lugano, e naturalmente Milano, con lo scenario della vicina Segrate, implicito ma riconoscibile

in *Altro posto di lavoro*. La poesia, datata 1975 (stesso anno dell'inaugurazione del Palazzo Mondadori di Niemeyer), descrive proprio quel luogo; del resto, le varianti poi cassate del titolo non lasciavano dubbi: *A Segrate, Nella nuova sede di Segrate*.

Alla topografia milanese appartiene anche la centrale via Brera evocata in *Poeti in via Brera: due età*. La Galleria Apollinaire di via Brera, sulla porta della quale «fiammeggiava Ungaretti», era stata una delle gallerie d'avanguardia nel panorama artistico del secondo dopoguerra. Nel 1962, vi era stata allestita una rassegna sul pittore francese Jean Fautrier, già premiato due anni prima alla Biennale veneziana. In quell'occasione, era stata stampata una *plaque* firmata dal poeta dell'*Allegria: Parole di Ungaretti sulla pittura di Fautrier*. L'anno dopo, per il settantacinquesimo compleanno del poeta, le edizioni della Galleria Apollinaire, sotto la direzione di Guido Le Noci, avevano dato alle stampe un libro d'artista in cui erano riprodotti i manoscritti degli ungarettiani *Taccuino del Vecchio* e *Apocalissi*. Una circostanza simile potrebbe servire a illustrare la situazione, anche se non spiega l'accento, nella seconda strofa, ai sei poeti che sfilavano «a due a due sottobraccio tenendosi / a due a due odiandosi in gorgheggi / di reciproco amore». Le due età evocate nel titolo devono essere contemporanee (Sereni scrive «frattanto»): non due momenti nel tempo, dunque, ma piuttosto due generazioni a confronto: quella del 'padre' Ungaretti («Muore per la seconda volta mio padre» aveva scritto Sereni nel 1970, alla scomparsa del poeta: *In morte di Ungaretti, PP 657*) e quella dei sei più giovani. Proprio l'insistenza sul numero («sei ne sfilavano. Sei») fa pensare che non si tratti di un'immagine generica, ma di un'allusione più precisa. Il riferimento ai sei poeti non può non far pensare al sottotitolo di *Linea lombarda*, la celebre antologia curata da Anceschi nel 1952, nella quale erano inclusi versi di Sereni stesso, di Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti e Luciano Erba). In una lunga lettera, datata aprile 1952,¹¹ Sereni spiega ad Anceschi le ragioni della sua idiosincrasia rispetto a *Linea lombarda*: ragioni cruciali, che potrebbero essersi depositate per riemergere nel sarcasmo di *Poeti in via Brera*, anche a molti anni di distanza (il che non stupisce, in base all'idea di tempo che emerge in Sereni: un tempo fatto di persistenze e di sbalzi che estendono o dislocano il *nunc*). Se così fosse, anche i tre versi della strofa poi cassata («Seguiva / subito dietro un solo critico / come alla vecchia vaporiera il tender»), dovrebbero allora nascondere un'allusione, che non potrebbe riguardare altri se non Anceschi, il critico, il curatore della raccolta.

Il caso della strofa appena letta vale comunque come esempio di una consuetudine variantistica del quarto Sereni, il quale tende a volte ad accorciare il testo tagliandone porzioni più o meno ampie, spesso, come qui, nel finale. I versi cassati possono dare al testo una sfumatura ulteriore, da tener presente nella parte interpretativa del commento; o, come si è visto, possono fornire anche indirettamente un'informazione aggiuntiva utile all'esplicazione.

¹¹ Cfr. Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi*, cit., pp. 169-185.

9. Il terzo tipo di distanza che un commento può coprire è la distanza culturale. I riferimenti letterari e artistici in genere, disseminati nelle poesie di *Stella variabile*, sono molto numerosi e stratificati sia dal punto di vista tipologico, sia da quello del valore nella scala del prestigio. Accanto ai riferimenti letterari alti, stanno infatti quelli alla musica popolare e leggera: da *It's a long way to Tipperary* (la canzone cantata dai soldati inglesi sbarcati a Boulogne durante la Prima guerra mondiale, composta da Harry Williams e Jack Judge nel 1911) a Satchmo, il soprannome del celeberrimo jazzista Louis Armstrong, entrambi evocati in *Toronto sabato sera*; dalla canzone anarchica di fine Ottocento *Addio Lugano bella*, che dà il titolo all'omonima poesia, all'«aria saltellante del Terzo Uomo» (*The Third Man*, il film di Carol Reed del 1949, con le musiche di Anton Karas). Fino ai Beatles, nella poesia dedicata alla figlia Giovanna.

Quello al *Terzo uomo* non è l'unico riferimento cinematografico presente nella raccolta. Sereni stesso ha chiarito come l'immagine della «testa mozza di trucidato» che passa «sul filo della corrente» nel primo tempo di *Un posto di vacanza* sia ispirata al finale di *Paisà* di Rossellini (1946). È possibile aggiungere qui almeno un altro riscontro del genere, a proposito della poesia *Le donne*, nella prima parte del libro:

Ignare volle il sogno riunirgliene due o tre
già di sua pertinenza
in una stessa sera (consumata la cosa – ricordava –
s'immaginava di disfarsene
sgomitando, scaldiandole via).
Nella stanza
lievitava in caligine il silenzio –
e il ghiotto frutteto non sarà più
che anatomia privilegiata dalla frusta di un boia
di corsa dentro la pioggia
dentro un lager.

In una prima redazione, la poesia si intitolava *Il senso di colpa*; titolo a cui Sereni aveva aggiunto l'annotazione «(*Verdoux, o altro nome*)», con riferimento al film di Charlie Chaplin (Chaplin che è citato anche in *Lavori in corso III*). Ma l'immaginario della poesia fa pensare ad altro. Mengaldo ha individuato un riscontro suggestivo e plausibile, specialmente per i versi finali: il film *La passeggera* (1963) del regista polacco Andrzej Munk.¹² Da parte mia, aggiungerei il Fellini di *8 ½* (1963) e, più precisamente, la famosa scena in cui il personaggio interpretato da Mastroianni brandisce la frusta per domare le donne della sua vita riunite come in sogno in una stessa stanza. Le varianti della poesia permetterebbero di cogliere la carnalità davvero fel-

¹² Pier Vincenzo Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni* [2000], in Id., *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 42.

liniana dello spunto: la lezione definitiva (il «ghiotto frutteto... anatomia privilegiata dalla frusta») modifica per eufemismo l'immagine originale: «natiche e poppe non erano più / che anatomia pregiata dalla frusta». Ad accreditare il possibile riscontro c'è anche il fatto che *8 ½*, non diversamente, da *Stella variabile*, è un'opera su una crisi. Il film parla di un'impasse creativa e della ricerca dei mezzi per uscirne: il risultato – il film stesso – è una trama discontinua in cui la crisi artistica e quella esistenziale s'intrecciano, in una sequenza di sogni e ricordi indistinguibili che annunciano l'esaurimento della vita stessa di Guido Anselmi, il protagonista.

Questi riferimenti esprimono, in generale, un contatto più diretto e meno selettivo con l'esperienza: è come se la poesia, diversamente da quanto ancora poteva accadere in *Stella variabile*, assumesse una posizione orizzontale rispetto al reale, senza più pretendere di – o riuscire a – rispecchiarne un senso assoluto. «Tengo molto – scriveva Sereni nel 1982 – alla contiguità [...] tra l'episodio e il testo che ne è derivato. Quasi che episodio vissuto e testo scritto venissero a identificarsi in un unico accadimento» (*Quella scritta di Luxor*, PP 683). La maggiore inclusività di *Stella variabile*, in termini di personaggi, temi e occasioni, non è perciò una forma di assuefazione al mondo o alla storia, ma la conseguenza di un dubbio, di un problema che riguarda il ruolo della scrittura e la sua legittimità conoscitiva. Un problema che occupa tanta parte della riflessione, implicita ed esplicita in *Stella variabile*, e che probabilmente ne è il vero tema di fondo e insieme la ragione della sua costruzione imperfetta, scalena.

10. Della categoria dei riferimenti culturali fa parte anche l'intertestualità, cui Sereni ricorre ampiamente in *Stella variabile*. Vale, per questa come per ogni opera con un alto tasso di letterarietà, la distinzione di base tra le riprese allusive e quelle non allusive (reminiscenze o agnizioni). Del secondo tipo sono, ad esempio, gli echi danteschi (*invetriare*, in *Un posto di vacanza* II, cfr. *Inf.* XXII, 128: le '*nvetriate lagrime*) o montaliani (*si smerigliò*, detto di specchio d'acqua che si increspa, in *Un posto di vacanza* IV, per il quale cfr. *Marezzo*: «il cristallo dell'acque si smeriglia») disseminati nel libro. Le tessere lessicali di questo genere dipendono più dalla memoria pratica dell'autore che non dalla volontà di caratterizzare il testo: spesso superflue per l'esplicazione, queste tessere possono avere semmai qualche importanza nell'interpretazione generale, per esempio quando la loro frequenza in una poesia è particolarmente elevata. Come in *Un posto di vacanza*: ma in quel caso è la stessa ampiezza a giustificare la quantità.

Le riprese allusive, introdotte cioè per essere colte almeno da una fascia di lettori, meritano invece un'opportuna segnalazione nel commento. Anche in questo caso occorre distinguere tra le citazioni letterali e i richiami ugualmente riconoscibili ma elaborati secondo il principio della *variatio* o addirittura dell'*oppositio in imitando*. Mi sembrano di questo tipo le allusioni classiche e quelle eliotiane in *Autostrada della Cisa* o in *Crescita* («la figlia che non piange», dal titolo dell'eliotana *La figlia che piange*, tradotta da Montale).

All'interno della categoria di arte allusiva ricadono poi i tratti peculiari dell'inter-testualità nel quarto Sereni. Questi tratti sono almeno tre:

1) l'estensione al di là dei confini della letteratura – come in parte si è detto – verso altre forme quali la musica, l'arte, il cinema;

2) il rapporto privilegiato con gli autori tradotti, che produce talvolta una dialettica tra intra- ed intertestualità: vale a dire, tra le poesie di *Stella variabile*, i testi originali degli autori stranieri e le traduzioni dello stesso Sereni. Un esempio. Il primo testo della serie *Traducevo Char* riecheggia o addirittura cita diversi passi delle poesie chariane. In particolare, l'ultima terzina – «Un'acqua corse, una speranza / da berne tutto il verde / sotto la signoria dell'estate» – cita il testo di *Eprouvante simplicité* («Struggente semplicità»), tradotta da Sereni nel *Musicante di Saint-Merry*. L'ultimo verso del testo di Char, «J'inventai un sommeil et je bus sa verdure sous l'empire de l'été», viene da Sereni tradotto: «Ho inventato un sonno, bevuto ne ho tutto il verde sotto la signoria dell'estate». La poesia di *Traducevo Char* riprende il verbo *bere* e il sintagma *signoria dell'estate*, ma risemantizza la *verdeur*: non *asprezza* o *vigore*, significati principali della parola in francese, ma semplicemente *verde*, in base all'affinità etimologica. Inoltre, nella poesia di *Traducevo Char* Sereni ricolloca quel *verde*, collegandolo alla parola *speranza* in base a un modulo di ascendenza anche dantesca: «mentre che la speranza ha fior del verde» (*Purg.* III, 135);

3) un particolare tipo di citazione, che Sereni stesso ha chiamato *appropriazione*, nelle note a *Un posto di vacanza* in cui chiosa le riprese dal Vangelo di Matteo e dalla novella di Nastagio degli Onesti nel *Decameron*. L'appropriazione è una specie di prosopopea del testo citato: consiste infatti o nel far pronunciare il brano altrui da un personaggio all'interno di un discorso diretto; o nell'attribuire le parole citate a un locutore astratto, indefinito; una proiezione non troppo diversa da quella che, all'inizio di *Un posto di vacanza*, pronuncia i versi fortiniani dell'*Ospite ingrato*: «Strappalo quel foglio bianco che tieni in mano».

Questi appunti non esauriscono la casistica dei possibili riferimenti, ma credo siano sufficienti per illustrare quel duplice obiettivo da cui siamo partiti: capire e far capire. Capire da quali fonti provengono le allusioni e le reminiscenze, e indicarne la diversa pertinenza. Far capire quale scopo abbia la ricerca intertestuale in un libro come *Stella variabile*: scopo che va oltre il paradigma meccanico (quello dei riscontri eruditi e delle influenze puntuali di un autore su un altro) e che va concepito invece all'interno di un paradigma strutturale: quello che ricerca la totalità del senso nei singoli piani in cui si manifesta. La disponibilità verso la voce di altri autori e le immagini di altre opere se da un lato è un modo per smorzare nel dialogo a distanza il tono assoluto di un grande stile in cui Sereni non può più credere, dall'altro è anche una forma di riappropriazione e aggiornamento di quello stile, assimilato all'esperienza.

Lettura di *A Parma con A.B.*¹

Fabio Magro

I.

Verde vapore albero
al margine di una città.
Un verde vaporoso.

Che altro?

Vorrei essere altro. Vorrei essere te.
Per tanto tempo tanto tempo fa
avrei voluto essere come te
il poeta di questa città.
Con infuocate allora ragioni.
Allora incorrisposte (tu
che senza vedermi passi).
Non altro dire oggi sapendo
quel tuffo di verde
dolore fisso si fa.

II.

Se dico finestra illuminata
se dico viale inzuppato di pioggia
è niente, nemmeno una canzone.
Avrebbe avuto voce se fossi te
anche per me una mia sera a Parma
e non
accovacciato nelle mente
un motivo odoroso di polvere e pioggia
tra primavera e estate.
E se fosse una porta in vista di altre porte

¹ Mi fa piacere ringraziare qui il mio maestro, Pier Vincenzo Mengaldo, per aver letto una prima stesura del saggio. Tra le altre cose, a lui devo in particolare il contenuto della nota 31 e il riferimento a Kafka della nota 33.

fino a quella là in fondo murata
che prima o poi si aprirà?
Altro dolore. A fitte.

III.

In dormiveglia di là da quella porta.
Succede. Qualche volta.
Che a me un altro di me parli
fin dentro di me.
Scendeva la vecchia tranvia
da Marzolarà a Parma
fischiava a lungo rasente i Baccanelli
salutando te assente
diceva la certezza l'orrore della fine
ne faceva convinto quel gran cielo d'estate.

Torna a quest'ombra l'orrore di quel vuoto.

IV.

Divino egoista, lo so che non serve
chiedere aiuto a te
so che ti schermiresti.

Abbitela cara – dice – quest'ombra
verde e questo male. Evasivo
scostandosi lo copre con una
sua foglia di gaggia –
biglietto
d'invito a una festa che ci si prepara
vaga come una nuvola
in groppa all'Appennino.

1. Il testo in esame non ha suscitato particolare interesse da parte della critica. Escluso da tutte le antologie sereniane (ma non solo) rimane sostanzialmente fuori, se non per rapidi accenni o prelievi, anche da altri lavori critici.²

² Si dovrà forse anche a questa mancata attenzione critica la scarsa cura filologica a cui il testo è andato incontro anche nelle edizioni più recenti. Si prenda ad esempio l'edizione Einaudi di *Stella variabile* del 2010, che non riprende il testo messo a punto da Isella ma segue quello a cura di Maria Teresa Sereni di *TP*, perdendo così l'ultimo intervento dell'autore, proprio sulla sua copia dell'edizione mondadoriana (il risultato è la mancanza di un intero verso, anzi dell'intera parentesi che nell'edizione definitiva è ai vv. 9-10: «[...] (tu / che senza

Si tratta comunque di un componimento che viene da lontano, che deve essere stato a lungo latente nell'autore. Lo stesso Sereni ricorda a Bertolucci, nella lettera che accompagna il testo (spedita da Bonn il 14 agosto 1978), che «era un mio vecchio proposito scrivere da qualche parte proprio così: *A Parma con Bertolucci*».³ In realtà la composizione del testo, sia pur con qualche successivo – e anche significativo – ripensamento, è stata piuttosto rapida: stando alle carte illustrate da Isella, dal 25 maggio del '78 al 13 agosto dello stesso anno.

La poesia è stata in seguito letta pubblicamente da Sereni in occasione di un incontro tenutosi a *Parma* il 21 settembre 1979 per onorare proprio Bertolucci. In quell'occasione, presentando il testo Sereni disse tra l'altro:

pochissimi conoscono, e a puro titolo di confidenza, questa poesia che mi ero proposto di non pubblicare isolatamente e di riservare semmai a un libro futuro. Vorrei dire che è una poesia 'privata', anche più di quanto può essere una lettera, Rendere pubblico un fatto privato costa sempre qualcosa e spiega il mio imbarazzo di ora. Ma soprattutto vi prego di tenere ben ferma la premessa che questa poesia non è stata scritta per questa occasione, del resto non prevista né prevedibile allora.⁴

Possiamo qui cogliere già tre elementi di rilievo: il fatto che non si tratta di una poesia di circostanza o celebrativa, insomma di omaggio dettato dalla ricorrenza per un poeta amico; la volontà di non pubblicare la poesia isolatamente, ma solo nel contesto di un libro; e, soprattutto, il carattere 'privato' del testo, «anche più di quanto può essere una lettera».

Tutti e tre questi elementi sono collegati. Ed è evidentemente l'ultimo a condizionare gli altri due. Ci si può dunque chiedere che cosa sia «una poesia 'privata'» e quale rapporto si instauri tra una poesia privata e una lettera, genere per eccellenza

vedermi passi)», cfr. *P* 830-831). Non esente da imperfezioni neppure l'edizione degli Oscar a cura di Giulia Raboni (*PP*) che, probabilmente per un refuso, non segnala l'ultimo verso a gradino, ma fa di «biglietto» un trisillabo isolato, accrescendo dunque in questo modo il componimento di un verso. Il testo a cui si farà riferimento, riportato qui sopra, è dunque quello stabilito in *P*.

³ Tutte le citazioni dall'epistolario (d'ora in poi con la sigla *LA* seguita dal numero di pagina o dall'indicazione della data della lettera) sono tratte da: Attilio Bertolucci e Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1994. Qui *LA* 259.

⁴ Si tenga presente che già per *Notturmo* (sesto elemento della serie *Traducevo Char*) Sereni distingue, anche più nettamente, tra testo poetico e confessione intima. In una delle prime versioni del testo inviata per lettera a Paolo Bertolani si legge infatti questa postilla: «non vale come poesia, ma quasi come confidenza. Porta la data del 22 dicembre '75 e non penso proprio che figurerà in un libro» (*P* 809).

dello scambio *io-tu*, forse anche più e certo in modo diverso rispetto al dialogo in presenza.⁵ Si ricordi comunque che proprio al genere epistolare Sereni era ricorso per scrivere il suo primo pezzo critico dedicato a Bertolucci, quella *Lettera d'anteguerra* che – va sottolineato – apre *Gli immediati dintorni* e sostanzialmente l'intera serie delle prose sereniane (almeno di quelle pubblicate in volume).⁶ Se alla *Lettera d'anteguerra*, datata maggio 1938, affianchiamo almeno il saggio sulla *Capanna indiana* inserito nelle *Lecture preliminari*,⁷ e poi la poesia *A Parma con A.B.*, uno degli ultimi testi poetici scritti da Sereni, si ha una conferma diretta della costante e profonda attenzione con cui il poeta luinese ha guardato all'amico e collega di Parma. Un coinvolgimento splendidamente restituito dal carteggio tra i due, in cui troviamo all'altezza della ricezione di una copia di *Viaggio d'inverno* l'esplicita ammissione da parte di Sereni secondo cui «un tuo libro ripropone un motivo *non secondario* della mia stessa esistenza. L'operazione è delicata, ci debbo arrivare per gradi» (la lettera è datata 24 maggio 1971).⁸

2. Si è detto dunque dello scarso interesse suscitato da questo testo. Eppure della sua centralità nel percorso poetico che Sereni stava portando avanti negli anni Settanta, o comunque dopo gli *Strumenti umani*, si rese immediatamente conto non solo lo stesso Bertolucci, ma anche la moglie Ninetta. Nella lettera, datata 20 agosto '78, con cui «a botta fresca» riscontra la ricezione della poesia, Bertolucci parla della lettura fatta con la compagna come di una lettura emozionante: «emozionante per qualità poetica, per tensione morale, per profondità psicologica. È tanto vero che la Ninetta ha inteso *a fondo* [...] che dopo una rilettura da sola, seguita a una a quattro occhi,

⁵ Non occorre ricordare che la *poesia in forma di lettera* è una modalità testuale molto diffusa nel Novecento poetico italiano, tale da configurare i tratti di un genere vero e proprio (che andrebbe studiato più da vicino). Lo stesso Bertolucci del resto ne ha più di un esempio.

⁶ Si veda, per ultimo, *PP* 561-562. Si tratta comunque di una lettera *sui generis*, che si apre e chiude con i puntini di sospensione ed ha evidentemente come destinatari gli stessi lettori del giornale, a cui ci si rivolge con il *tu*.

⁷ Il saggio su Bertolucci (*LP* 33-37), era stato in origine pubblicato con lo stesso titolo, *La capanna indiana*, su «Milano Sera», 29-30 giugno 1951. Nell'ambito dell'interesse per la poesia di Bertolucci sarà da ricordare anche il ciclo di trasmissioni alla radio Svizzera negli anni '50. A sua volta Bertolucci ricambierà con l'intenso ricordo (uscito inizialmente su «Autografo», ottobre 1986) letto in occasione del Convegno di Poeti tenuto a Luino, 25-26 giugno 1991; pubblicato in *Per Vittorio Sereni*, a cura di Dante Isella, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1992, e poi con il titolo *Qualche ricordo di Vittorio Sereni*, in Attilio Bertolucci, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1184-1189.

⁸ Il corsivo è originale (*LA* 232).

mi ha detto che stava vicino al *Posto di vacanza*. Mi pare di vedere già il libro, di vedere questa poesia nel libro».

Nella stessa lettera Bertolucci ancora sottolinea «l'equilibrio miracoloso fra la chiarezza (anche troppo dolorosa) dell'introspezione e la libertà (che da quella chiarezza poteva venire *ingabbiata*) dell'immagine, lo *staccato* del ritmo. E il coraggio, tuo, nel dire».⁹

Bertolucci ha perfettamente ragione, e forse non occorrerebbe aggiungere altro. Il testo che ha le sue iniziali (A.B.) nel titolo si inserisce in modo esemplare in *Stella variabile*, riprendendone da un punto di vista tematico oltre che stilistico tutti i fili principali: dal confronto-scontro acutissimo dell'io con la o le proiezioni di sé, all'azione figurale della natura e dell'elemento vegetale; dalla riflessione stringente sul valore della propria parola e del proprio messaggio alla minaccia incombente e anzi certezza del vuoto.

Restando per il momento sui dati esterni che su questo testo emergono dai rapporti epistolari tra i due poeti, vanno ancora citate alcune parole da una lettera di Sereni del 13 settembre '78 (LA 261), ossia un mese dopo l'invio del testo. Sereni ritorna su quella poesia per precisarne meglio il senso:

la poesia, quella poesia, mi piace pensarla come un capitolo se permetti – essenziale e struggente dei nostri rapporti, addirittura esemplari rispetto ai rapporti che in genere caratterizzano l'epoca – e di questo, di questo sono orgoglioso –; ma non so quanto altri possano esserne toccati, leggerla come va letta eccetera.

Qui la 'privatezza' del testo non ha solo a che fare con il pudore di 'esporre' pubblicamente qualcosa di così intimo, ma emerge anche come timore di non essere capito, timore della possibilità che altri possano non essere coinvolti da un discorso troppo stretto sul rapporto *io-tu*. Ma è importante ancora quello che in chiusura della stessa lettera Sereni aggiunge:

se già non è chiaro, stando con te, o anche solo pensandoti, sento di respirare in un'aria diversa e di guardare al mondo, al lavoro personale, agli affetti, con occhi una volta tanto limpidi.

Non è esattamente quello che la poesia sembra voler dire, ma forse è proprio per questo che Sereni insiste con l'amico a voler chiarire e spiegare, e forse anche rassicurare.

⁹ E ancora poco oltre: «Ma poi è così ricca la tua poesia, i nostri destini vi trascorrono per spazi-tempi infiniti: non riducibili neppure a decenni, impossibili *ormai a ingabbiarsi*. Quel tram di M. va per sempre, nel suo moto febbrile, come quel treno 'che sfiorava' la città» (corsivi e virgolette, qui e a testo, originali).

In ogni caso, bisogna ricordare che a quest'altezza, ossia il '78, è soprattutto il *pensiero* ad agire («anche solo pensandoti»), o meglio il ricordo, con quanto di trasfigurato ciò comporta. È ormai da un po' infatti che i due amici non hanno molte occasioni di incontrarsi: Sereni vive e lavora stabilmente a Milano, mentre Bertolucci si è trasferito già da vent'anni a Roma e da quasi dieci ha venduto proprio la casa dei Baccanelli. Si può così già leggere il v. 8 della terza parte nella sua concretezza (Bertolucci è effettivamente assente dai Baccanelli, non ci abita più). La relazione tra i due poeti vive già da tempo in una dimensione se non propriamente memoriale, in una sorta comunque di presenza-assenza,¹⁰ ravvivata a tratti dalle iniziative culturali in cui i due amici reciprocamente si coinvolgono, e certo dai libri che via via scrivono e si scambiano.

3. La poesia appartiene alla quinta e ultima sezione di *Stella variabile*. È composta di quattro parti numerate,¹¹ la prima e la seconda di tredici versi, la terza di undici (o dieci più uno) e la quarta di dieci, con evidente effetto digradante (sottolineato anche dalla struttura sfrangiata dell'ultima parte).

I versi variano notevolmente, dal trisillabo al verso di 14 sillabe. Spicca in ogni caso la presenza del settenario, non tanto per il numero complessivo (dieci versi, tra cui il primo e l'ultimo) quanto per la sua caratteristica di raddoppiarsi (quattro casi) e soprattutto di 'nascondersi' entro altre misure più lunghe. Al di là infatti della dialefe che sottolinea lo staccato del primo verso, si possono notare i due versi a gradino (su cui torneremo) in cui è coinvolto proprio, come primo elemento, il settenario. Ma si prendano i versi iniziali della seconda parte:

Se dico | finestra illuminata
Se dico | viale inzuppato di pioggia
è niente | nemmeno una canzone.
Avrebbe avuto voce | se fossi te
anche per me | una mia sera a Parma

Qui al di là della misura conta il fatto che la struttura sia la stessa, sempre tendenzialmente bipartita: un trisillabo iniziale seguito da una leggerissima pausa intonativa a cui si agganciano nel primo e nel terzo caso un settenario ad attacco giambico, nel secondo un ottonario dattilico. E poi a seguire di nuovo un settenario ben ritmato e

¹⁰ Si ricordi a questo proposito l'*incipit* della bertolucciana *Assenza*: «Assenza, / Più acuta presenza» (in *Sirio* del 1929).

¹¹ È l'unica dell'intero libro con questa struttura a politico, se si eccettua *Lavori in corso* che è divisa in tre parti, ma ciascuna occupa una pagina diversa, mentre in *A Parma con A.B.* le tre parti si succedono l'una di seguito all'altra.

allitterante ad attacco di verso («Avrebbe avuto voce») da cui si stacca un quinario, in rima tronca con il quinario che apre il verso successivo, dopo il quale è ancora un settenario a chiudere la misura.¹²

La chiusura della terza parte è invece tutta impostata su un doppio settenario nettamente sostenuto dalla sintassi. L'effetto di trascinamento del *pattern* ritmico è tale che anche quando non raggiunge la misura in realtà chiaramente la allude, come nel caso del v. 7 («fischia a lungo | rasente i Baccanelli») e del v. 11 («Torna a quest'ombra | l'orrore di quel vuoto»): in entrambi i versi in prima posizione si ha un quinario ma la struttura ritmico-sintattica bipartita spinge verso la misura maggiore. Con termine bertolucciano si potrebbe parlare di *aritmia*.¹³

Grazie a questa capacità di 'mimetizzarsi' il settenario, più dell'endecasillabo,¹⁴ rappresenta, non solo in questa poesia né solo in questa raccolta, l'elemento di maggiore resistenza della tradizione nella metrica libera sereniana. Con altre strutture, impostate decisamente per piedi,¹⁵ contribuisce inoltre a costituire un sistema in cui, come ha detto Enrico Testa il 'poetico' interagisce costantemente con il narrativo (lo si vede ancor meglio proprio nel *Posto di vacanza*, dove il settenario spesso varia e

¹² Versi in cui si può cogliere una struttura analoga, con il settenario che spicca in avvio o in uscita, anche nel caso in cui sia coinvolto in un verso a gradino, si possono incontrare altrove in *Stella variabile*. Faccio qui solo qualche esempio: «Oggi si è - | e si è comunque male» (*In una casa vuota*, v. 12), «inezie segni | che lavorano in grande» (*Lavori in corso II*, v. 7), «bocche minime | vocianti sotto vetro» (*Lavori in corso II* v. 9), «mi rinnega in effigie, | rifiuta» (*Addio Lugano bella*, v. 3), «scesi con me per strada - da un quadro» (*Addio Lugano bella*, v. 30), «mossi dal venticello. -/ E poi rieccoci» (*Niccolò*, v. 24). Va da sé comunque che lo stesso discorso si può fare per altre misure canoniche, come ad esempio l'endecasillabo o il novenario ecc.

¹³ Una situazione analoga si coglie ancora nella seconda parte, in cui abbiamo sì un doppio settenario al v. 10 («E se fosse una porta in vista di altre porte»), ma pure un'altra combinazione tra settenario e senario che 'guarda' alla misura maggiore (anche grazie alla spinta dell'allitterazione) al v. 8 («un motivo odoroso di polvere e pioggia»).

¹⁴ Qui presente in pochi esemplari e molto diversi l'uno dall'altro. Dall'endecasillabo giambico al v. 5 della prima parte, a quello dattilico al v. 2 della seconda (ma abbiamo visto che la sua struttura pare rinviare ad altro), all'endecasillabo 'stonato' (con *ictus* di 1^a 5^a 7^a 10^a) al v. 4 dell'ultima.

¹⁵ Si va dall'ottonario con uscita dattilica («dolore fisso si fa», I, v. 13; «che prima o poi si aprirà», II, v. 12) al novenario ad anfibrachi («al margine di una città», I, v. 2; «Scendeva la vecchia tranvia», III, v. 5) al decasillabo anapestico («il poeta di questa città», I, v. 7; «fino a quella là in fondo murata», II, v. 11). Piedi che si possono anche dilatare in misure più lunghe: «Divino egoista, lo so che non serve» (IV, v. 1); «un motivo odoroso di polvere e pioggia» (II, v. 8).

riposa il verso lungo).¹⁶

Veniamo ora all'assetto fonico e rimico complessivo del testo. Per sottolineare soprattutto l'ampia presenza non solo di leganti fonici, ma di rime vere e proprie. Nella prima parte (ai vv. 4-7, ma con anticipo di *città* al v. 2) si può riconoscere un inedito schema alternato su rime tronche che forse sarà anche un omaggio al cantabile e alle *rime facili* dell'interlocutore: *te, fa, te, città*. Ma si veda anche nella seconda parte la rima partecipiale esterna, e in opposizione, tra *illuminata* (v. 1) e *murata* (v. 11; in opposizione semantica anche pensando ai due sostantivi, da un lato *finestra* e dall'altro *porta*); la rima interna anch'essa partecipiale *inzuppato* (v. 2) : *accovacciato* (v. 7); la ripetizione in fine di verso (rima identica) di *pioggia* (v. 2 e v. 8). Nella terza parte ancora la quasi rima iniziale sia tra *porta* (v. 1) : *volta* (v. 2); sia all'indietro tra *dormiveglia* (v. 1) : *quella* (v. 1; con l'aggiunta di *vecchia* al v. 5); la rima interna-esterna tra *rasente* (v. 7) : *assente* (v. 8); ancora in attacco di verso la rima *scendeva* (v. 5) : *diceva* (v. 9; con *faceva* al v. successivo), con la ripresa di un verbo centralissimo nella poesia, e cioè *dire*, attribuito però non alla parola umana ma – ed è notevole – al fischio del tram; e ancora la chiusura con la ripresa del medesimo sintagma (*orrore*, ai vv. 9 e 11). Nella quarta parte infine spicca la rima tra la prima e l'ultima parola, *Divino* : *Appennino* (più l'assonante *evasivo* al v. 5, giusto a metà), quasi a stringere insieme il riferimento, anche scherzoso, all'interlocutore e ad uno dei luoghi più cari della sua geografia affettiva oltre che poetica; altra rima, al mezzo, è *cara* (v. 4) : *prepara* (v. 8) che si prolunga nell'assonante *vaga* (v. 9); ancora, sulla verticale, quasi sotto lo stesso *ictus*, si nota la serie consonante e in parte assonante di *egoista* (v. 1) : *schermiresti* (v. 3) : *questo* (v. 5) : *festa* (v. 8); assonanti infine sono anche *ombra* (v. 4) : *foglia* (v. 7) : *groppa* (v. 10).

Insomma, una ricchezza quasi inattesa, e comunque riposta, non esibita, ma che agisce con efficacia e funziona da imprescindibile fattore costruttivo e da legante interno.¹⁷

Così è del resto per la figura che forse meglio di ogni altra individua lo specifico della scrittura sereniana, ossia la ripetizione, nelle sue varie forme.¹⁸ Faccio solo qualche caso.

Tra prima e ultima parte, e nella stessa posizione di attacco di verso, si ha la ri-

¹⁶ Cfr. Enrico Testa, *Il quarto libro di Sereni*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 55.

¹⁷ Il discorso è comunque generale e riguarda tutta la raccolta.

¹⁸ Figura per eccellenza de *Gli strumenti umani*, come notato a suo tempo da Mengaldo, ma centrale anche nella raccolta successiva. Rinvio naturalmente a Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, edito dapprima in «Strumenti critici», 17, febbraio 1972, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, ed ora in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 109-148.

presa di *verde*, tra sostantivo e aggettivo nel primo caso e aggettivo nel secondo; ma forse è ancora più significativo il fatto che quel sintagma allitterante iniziale («verde vapore» che si ribatte poi in «verde vaporoso»), quasi in virtù di un processo fisico di condensazione, si trasformi in chiusura di componimento in una «nuvola in groppa all'Appennino». Si noti che lo stesso giro di termini, ma 'a rovescio', si ha anche in *Niccolò*:¹⁹ lì infatti il «vago di vapori» sta al posto di una «nuvola immensa, / definitiva» e crea stupore l'indifferenza (o banalità) della natura rispetto alla scomparsa dell'amico e al lutto dell'io; qui invece lo scioglimento inatteso e imprevedibile dell'exasperata tensione accumulatasi nelle prime tre parti della poesia corrisponde nella quarta ad una altrettanto stupefacente chiusura, non circolare ma, come dire, proiettiva e ascensionale.

Va detto però che l'insistita allitterazione sulla labiovelare, certo non inedita in Sereni, ha in questo caso anche l'effetto, non secondario, di mettere in rilievo e far vibrare meglio l'unico sostantivo che su questo elemento si spinge in uscita di verso, ossia *vuoto*, che significativamente chiude la terza parte della poesia. Il tema del *vuoto* è, come noto, centrale in *Stella variabile* e la parola, aggettivo sostantivo o anche verbo, fa contare in effetti ben 13 occorrenze.²⁰ Tra le più significative ancora quella di *Niccolò* («Adesso / che di te si svuota il mondo e il tu / falsovero dei poeti si ricolma di te» vv. 15-17) e quella che chiude *Autostrada della Cisa*, poesia che segue quella in esame («Ancora non lo sai / [...] / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?»).²¹

¹⁹ Si legga ai vv. 4-9: «Ero con altri un'ultima volta in mare / stupefatto che su tanti spettri chiari non posasse / a pieno cielo una nuvola immensa, / definitiva, ma solo un vago di vapori / si ponesse tra noi, pulviscolo / lasciato indietro dall'estate».

²⁰ Per il tema del vuoto in *Stella variabile* rinvio a Testa, *op. cit.* A p. 59, con riferimento anche al Blanchot di *La letteratura e il diritto alla morte* (1949, cit. da *La follia del giorno*, trad. it., Reggio Emilia, Elitropia Edizioni, 1982), Testa scrive: «Sereni qui [*Un posto di vacanza*] riprende uno dei temi cardinali della grande poesia moderna (in particolare, di Hölderlin e di Mallarmé): quello del nominare, del rapporto tra l'oggetto e la parola che lo designa, e della forza negativa in esso all'opera. [...] Il linguaggio sottrae l'oggetto che nomina alla sua esistenza e alla sua presenza, consegnandolo al vuoto. La nominazione coincide con un'opera di distruzione». Si veda anche Pier Vincenzo Mengaldo, *Il solido nulla*, edito dapprima ne «L'indice dei libri del mese», 8, ottobre 1986, poi in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, e ora in *Per Vittorio Sereni*, cit., pp. 185-196 (in particolare pp. 193-196), e Gilberto Lonardi, Introduzione a Vittorio Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 5-25 (soprattutto p. 11).

²¹ A questo proposito segnalo che «Miller ha fatto notare, seguendo Lacan, come la pulsione abbia nella sua struttura “il colore del vuoto”, poiché non si chiude mai sull'oggetto ma lo costeggia infinite volte. In altre parole: la pulsione è sempre, per struttura, “inibita alla meta”. [...] La deviazione della pulsione nella sublimazione, quindi, non concerne solo i pos-

Come tipico della scrittura di Sereni, la ripetizione è presente e mantiene il suo valore costruttivo anche quando si incrocia con la variazione. Si veda qui la chiusura delle prime due parti del componimento sul sostantivo «dolore», con una ripresa che comporta appunto intensificazione (da «dolore» ad «altro dolore», o insomma dolore in aggiunta) e anche variazione (da un «dolore fisso» ad un dolore «A fitte»). Se il legame da un punto di vista formale tra prima e seconda parte si gioca sulla ‘qualità’ del *dolore*, tra la seconda e la terza si gioca invece sulla ricorrenza di *porta* (II, v. 10; III, v. 1) con tutti i significati metaforici impliciti, mentre tra la terza e la quarta la ripresa è di *ombra* (anzi *quest’ombra*: III, v. 11; IV, v. 4).

Segnalo inoltre che mentre il pronome di seconda persona si ribatte lungo tutto il testo, a sottolineare linguisticamente una presenza che si rivela nei fatti un’assenza, il pronome di prima persona si concentra sulla seconda e terza parte, ossia nella zona più problematica e dolorosa. Se anzi guardiamo all’uscita dei versi notiamo il ricorrere percussivo dell’obliquo *te* (I, v. 4; II, v. 4; IV, v. 2) di contro a una sola occorrenza di *me* appunto nella terza parte (III, v. 4).²²

4. Veniamo ora alla storia interna del testo, toccando alcuni punti che permettono di dare ragione innanzitutto delle capacità di ‘costruttore di forme’ di Sereni.

a) Tra le varianti minime, vale la pena di soffermarsi su quella che interessa il doppio settenario al v. 4 della prima parte: «Vorrei essere altro. Vorrei essere te». Si tenga presente dunque che inizialmente i versi erano due, scanditi seguendo la sintassi («Vorrei essere altro / vorrei essere te» in Y³); nella versione invece inviata a Bertolucci i due versi già sono ricomposti in uno solo, ma detto tutto di filato senza pause; e infine si ha l’introduzione del punto fermo, a rimarcare, con l’unità, la bipartizione. Si ha qui innanzitutto un chiaro esempio di ciò che intendeva Bertolucci elogiando «lo *staccato* del ritmo». Ma poiché questa è una poesia sul desiderio, la soluzione trovata è importante soprattutto perché comporta la formulazione, appunto unitaria ma anche nettamente distinta, dei due tratti fondamentali del desiderio: quello che rilevando una mancanza, un vuoto, sancisce il riconoscimento di una frattura nel soggetto, di una sua scissione interna, e quello che individua una possibilità di ricomposizione e unità nel ricongiungimento narcisistico con l’immagine idealizzata di sé che l’altro rappresenta. Siamo, mi pare, nell’ambito di quello che Lacan ha chiamato lo stadio dello specchio, in una fase della sua riflessione in cui domina

sibili destini della pulsione, ma il suo destino di fondo: l’impossibilità di un suo appagamento definitivo» (Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un’estetica psicoanalitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 30). Ecco perché «Si fanno versi per scrollare un peso / e passare al seguente. Ma c’è sempre / qualche peso di troppo, non c’è mai / alcun verso che basti / se domani tu stesso te ne scordi» (*Gli strumenti umani, I versi*, vv. 12-16).

²² Per tre volte, noto, nella stessa posizione.

ancora il registro dell'immaginario.²³ Il punto fermo introdotto da Sereni, mantenendo la scansione e il ritmo unitario del verso sembra voler fare chiarezza proprio su questa dinamica, formalizzandola.²⁴

b) Altro caso, che ha a che fare invece con la ricerca di un'intonazione diversa, riguarda il v. 5 della prima parte («Per tanto tempo tanto tempo fa»). Si tratta di un perfetto endecasillabo giambico. Il punto di partenza, una lezione precedente insomma, era «Per tanto tanto tempo fa» (in Y³): il passaggio, più che alla misura canonica tende da un lato alla conferma e dilatazione di un ritmo che, come dire, batta sul tempo, dall'altro alla sottrazione di quanto di patetico c'era nella dizione precedente. Un verso insomma che suggerisca l'ampiezza e l'intensità senza scadere nel sentimentale.

c) Vediamo ora qualcosa che riguarda non il singolo verso ma la struttura d'insieme. Notiamo innanzitutto l'assenza quasi totale di inarcature, e una quasi pacifica gestione dei rapporti tra sintassi e verso, tranne in realtà che per l'ultima parte, che rivela anche per questa via la sua diversità, come vedremo meglio in chiusura. In ogni caso, pur in un tale contesto la poesia non risulta affatto statica: ogni singola parte trova in sé un elemento interno di movimento, di variazione, e direi secondo moduli tipicamente sereniani: i versi a gradino nella prima e nell'ultima parte, il verso staccato nella terza e il verso brevissimo al centro della seconda. Il dato interessante è che tutti questi elementi nascono in fase di rielaborazione, sono frutto di varianti.²⁵ Possiamo pensarli appunto come dei 'gesti costruttivi' del poeta.

Il verso a gradino in generale, ma in particolare quello usato da Sereni, ha una grande varietà di funzioni. Dallo stacco che sottolinea elementi della deissi spaziale o temporale (come in *Niccolò* ad es.), all'introduzione della congiunzione avversativa (il *ma* sereniano) che comporta spesso anche un mutamento improvviso e radicale della prospettiva complessiva (si pensi a *In salita*, sempre in *Stella variabile*) e così via.

I due versi a gradino di questa poesia hanno come primo effetto, sul piano strutturale, quello di rendere esattamente speculari attacco e fine di componimento, secondo un'altra modalità tipica della scrittura di Sereni, in cui tutte le figure della specularità risultano sempre molto attive.²⁶

²³ Cfr. almeno Jacques Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti*, Torino, Einaudi, 2002², 2 voll., pp. 87-94.

²⁴ La scissione del soggetto è del resto riconosciuta e fatta agire più sotto dall'*io* stesso: «Succede. Qualche volta. / Che a me un altro di me parli / fin dentro di me».

²⁵ Nel testo inviato a Bertolucci ad esempio è presente solo l'ultimo verso a gradino (ma anch'esso in una versione antecedente, cioè in Y³, non c'era).

²⁶ Si veda a questo proposito la lettura che Pier Vincenzo Mengaldo ha fatto del testo

Tra tutte le soluzioni adottate da Sereni, in ogni caso, quella scelta per il primo verso a gradino di questa poesia è, mi pare, tra le più forti e insieme tra le più felici.

La prospettiva è sempre duplice: il verso a gradino può essere un verso ‘rotto’, che si rompe, o un verso che ‘si ricompone’. Se sul piano ritmico-melodico l’effetto può essere lo stesso, non è per noi meno interessante osservare il gesto del poeta. In questo caso si deve considerare che il punto di partenza, ancora nel testo inviato all’interlocutore, e anche in quello stampato negli *Atti di Parma ad Attilio Bertolucci*, il discorso procedeva per giustapposizione, staccando nettamente i singoli elementi:

Verde vapore.
Albero al margine della città.
Un verde vaporoso.
Altro non so dire.
Vorrei essere altro vorrei essere te.

La nuova impaginazione fa innanzitutto salire al primo verso «albero», dando una sorta di concisa riformulazione – e nello stile proprio di *Stella variabile* – di un altro incipit memorabile, ossia quello di *Giardini degli Strumenti umani*: «Ombra verde ombra, verde-umida e viva».

L’immagine iniziale ha un chiaro valore emblematico, ma nella sua prima versione rimane allo stato potenziale.²⁷ Lo staccato è assoluto. Il momento della visione, diciamo per ora quello estatico-contemplativo, è talmente potente da annichilire l’io e ridurlo all’afasia («Altro non so dire»). L’invenzione del verso a gradino segna invece un passaggio, anche conoscitivo, ulteriore, permettendo di visualizzare e isolare il filtro emotivo che rivela o scopre il tratto perturbante insito in quell’immagine statica e all’apparenza innocua. Nel momento in cui il gradino è introdotto tutto si mette in movimento, e ciò che prima era enunciazione inerme e rassegnata diventa

che chiude *Gli strumenti umani, La spiaggia*, edita in *Come leggere la poesia italiana del Novecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1997, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, e ora in Id., *Per Vittorio Sereni*, cit., pp. 161-183.

²⁷ Se si volesse cercare un punto di riferimento figurativo per questa immagine d’apertura si potrebbe a mio avviso guardare all’opera pittorica di Carlo Mattioli, in cui il tema dell’albero isolato immerso nel verde della pianura padana ricorre con una certa frequenza. Ricordo che Sereni scrisse la Presentazione a *Acquerelli e tempere di Carlo Mattioli*, Milano, Compagnia del Disegno, 1979, ora PP 1191-1196. Si veda però anche quanto Sereni scrive nella presentazione del libro fotografico di Franco Petazzi intitolato *Alberi*, Roma, Bestetti Edizioni d’arte, 1970: «come si spiega che ogni ripresa di discorso con l’esistenza, ritorno di vitalità o fiducia, promessa intermittente che per un attimo si fa visibile e palpabile, elegga preferibilmente un albero a proprio simbolo o metafora?» (*Gli immediati dintorni*, ora anche PP 658-660).

immediatamente vivo e già doloroso. Si instaura in definitiva tra i due momenti un più chiaro, evidente e vorrei dire concreto e fisico, rapporto di causa ed effetto.²⁸

Anche il verso brevissimo, il trisillabo al centro della seconda parte è, come detto, introdotto in un secondo momento. Ancora nel testo inviato a Bertolucci si leggeva:

Avrebbe avuto voce se fossi te
anche per me una mia sera a Parma
e non acquattato nella mente
un motivo odoroso di polvere e pioggia [...].

In precedenza si aveva anche «e non, inseguito nella mente», ancora un decasillabo ritmicamente inerte.²⁹ La soluzione finale ha un duplice risultato, quello di isolare l'avverbio di negazione potenziandone il valore, e quello di costruire, per così dire, un gradino per l'occhio, spezzando l'endecasillabo che si avrebbe accorpendo i due versi («e non accovacciato nella mente»). La cosa importante, anche in questo caso, non avviene tanto sul piano puramente metrico (la perdita di una misura canonica in un contesto generale di metrica libera), ma su quello ritmico-melodico da un lato e della scansione del discorso dall'altro. Se infatti la scelta di dare all'avverbio di negazione la responsabilità di un intero verso comporta una torsione improvvisa, un'impuntatura netta della linea melodica (del resto appoggiata dalla sintassi), dall'altro l'isolamento dell'avverbio sembra voler concentrare su di sé tutta la portata negativa, di opposizione, del dolore detto poco prima e ribadito poco sotto. Una conferma la si può trovare nella versione della poesia edita negli atti di *Parma ad Attilio Bertolucci*, dove il verso è stampato effettivamente a gradino («e non \neg accovacciato nella mente»). Un verso a gradino che evidentemente Sereni ha ad un certo punto considerato non sufficientemente forte. Anche questa soluzione, l'isolamento del trisillabo, corrisponde dunque ad un gesto costruttivo, che fa avvitare il testo e consente di scorciare la sintassi: il «motivo odoroso» non solo rimane «accovacciato nella mente» ma resta letteralmente appeso a quell'avverbio rivelandosi potentemen-

²⁸ Forse il termine più adatto sarebbe *extimité*: «Il primo volto della Cosa lacaniana è il suo essere in una relazione di esteriorità-interna al linguaggio. Lacan ha definito questa relazione con il termine *extimité*. Il primo volto della Cosa non è dunque affatto solidale con la funzione della parola; la Cosa è infatti – come affermava Freud a proposito della pulsione di morte – una “realtà muta”» (Recalcati, *op. cit.*, p. 41). E in questo senso sollecita una domanda che non può trovare risposta.

²⁹ Diverse sono in realtà le soluzioni segnalate dall'apparato Isella, tra cui: «e non, involtolato nella mente, / un motivo su parole francesi» (Y^a), «e non inabissato nella mente / un motivo spruzzato da una pioggia tra primavera e estate» (Y^b), «e non acquattato nella mente / un motivo odoroso di pioggia / tra primavera e estate» (X).

te come un «motivo *doloroso* di polvere e pioggia». ³⁰ Ancora una volta dunque si ha qui il riconoscimento della dialettica che si instaura tra elementi figurativi attribuiti alla sfera esistenziale o poetica dell'interlocutore e l'acuto *dolore* che essi provocano presso l'io.

d) Prima di passare ad altri piani del testo vorrei ancora soffermarmi su un altro tipo di variante, che coinvolge più versi e comporta una riformulazione di quasi un'intera parte della poesia. Isella infatti riporta in apparato una versione diversa della seconda parte del testo, attestata dal quaderno siglato con la lettera Y (P 831-832):

Lei
– dice la sinistrese
refrattaria, nel mio caso, al tu –
abusa dei ricordi delle musiche:
musiche di ricordi o ricordi di musiche.

Può darsi. Ma dipende. Avrebbe
avuto voce, se fossi te, una sera di pioggia in un viale
di Parma tra primavera e estate
e non, inseguito nella mente,
un motivo che non so più
su parole francesi che ho dimenticato.

Si ha qui l'apparizione di una presenza femminile altera e politicamente connotata che dialoga con l'io. Tra i tanti, reali o fittizi, interlocutori che agiscono nella poesia sereniana, è tutt'altro che rara una presenza femminile: basti pensare alla poesia successiva, *Autostrada della Cisa*, dove una «capelluta scarmigliata erinni / agita un cencio dal ciglio di un dirupo» (vv. 6-7). La figura femminile che inizialmente compariva nella poesia in esame cade però presto nell'elaborazione del testo, come cade il doppio riferimento alla musica, da un lato come ricordo di cui l'*io* abuserebbe,

³⁰ Pur in assenza di precise statistiche al riguardo, non pare davvero azzardato affermare che la presenza dell'avverbio di negazione nella poesia di Sereni tocchi vette raggiunte da pochissimi altri nel nostro Novecento poetico. Eppure, in tanto materiale, non è dato rintracciare nessun'altra occorrenza di un avverbio di negazione isolato, a formare un verso indipendente. L'unico caso che, per tono, forza e intensità, mi sembra accostabile a quello in esame si trova, però in punta di verso, in *Dall'Olanda. Amsterdam*: «A portarmi fu il caso tra le nove / e le dieci d'una domenica mattina / svoltando a un ponte, uno dei tanti, a destra / lungo il semigelo d'un canale. E non / questa è la casa [...]» (vv. 1-5). Anche lo straordinario gradino che chiude *La spiaggia* («toppe d'inesistenza, calce o cenere / pronte a farsi movimento e luce. – Non / dubitare, – m'investe della sua forza il mare – / parleranno») che isola comunque l'avverbio in uscita, ha un effetto del tutto diverso, di scivolamento, teso piuttosto a mimare l'ammonizione.

dall'altra come riferimento a un motivo su parole francesi dimenticate. Tutta questa parte pare in effetti un po' estranea al discorso stretto sul *tu* pseudo-bertolucciano con cui la poesia si era avviata. E dunque comprensibilmente viene eliminata, ma non viene eliminato del tutto il riferimento alla musica, a quel motivo francese che fa parte del repertorio musicale frequentato dal poeta.³¹ In ogni caso nella profonda rielaborazione del passo, quel che rimane è proprio il sostantivo *canzone*, che è qualcosa di più di *niente* (implicato anch'esso, come *non*, con il *vuoto*), ma è pur sempre qualcosa a cui l'*io* non può giungere. La frattura tra il *dire* dell'*io* e la *voce* del *tu* non trova un punto di sutura o contatto neppure in quella zona intermedia rappresentata dalla *canzone*. Al di fuori di una dinamica di proiezione (e di idealizzazione) il reale rimane a tutti i livelli (anche in termini di sublimazione) inattuabile.

5. Il riferimento qui ad una *zona intermedia* allusa dalla *canzone* (significativamente poi, stando alla prima lezione, dimenticata) ci permette di procedere nella lettura passando ad altro, dalla costruzione della lettera del testo alle modalità di costruzione del senso. Coerentemente infatti a quella *zona intermedia* le coordinate spaziali e temporali del componimento insistono nel delineare una situazione di passaggio. Per quanto riguarda le coordinate spaziali, come indicato dal v. 6 della terza parte, ci muoviamo *da Marzolarà a Parma*, seguendo la strada che passa anche per Felino, località dove viveva la famiglia della moglie di Sereni. E località da cui Sereni partiva (in bicicletta) per raggiungere Bertolucci proprio ai Baccanelli;³² sul piano temporale inoltre l'indicazione è, al v. 9 della seconda parte, *tra primavera e estate*; mentre ancora in avvio della terza parte l'*io* ci dice che l'azione (o l'inazione, la verifica insomma della mancanza, della frustrazione del desiderio) avviene in uno stato di *dormiveglia*, non pienamente nel sonno, né in sogno, e non pienamente in uno stato vigile di coscienza.

La stessa gestione dei tempi verbali, con l'appoggio dei deittici, delinea una situazione che si muove continuamente tra l'«oggi» e l'«allora»: ma i tempi del passato non fanno altro che spingere sul presente, a cui tocca in sorte solo una maggiore consapevolezza: e all'ombra del presente si aggiunge, o meglio ritorna, il vuoto di ieri (III, v. 11). Nelle prime tre parti della poesia l'unica proiezione verso il futuro, una porta murata che prima o poi si aprirà (vv. 10-12 della seconda parte), provoca solo un'aggiunta di dolore, e un presagio di fine. Metterei vicino a questa porta il muro

³¹ Si può probabilmente pensare a *Vous qui passez sans me voir*: una canzone francese che ha le parole di Charles Trenet e Raoul Breton e la musica di Johnny Hess e Paul Misraki. Fu scritta per il cantante Jean Sablon e registrata nel 1936. La canzone fu ripresa nel '54 dallo stesso Trenet ed ebbe molto successo negli anni Sessanta.

³² Si veda a questo proposito quanto raccontato da Bertolucci in *Qualche ricordo di Vittorio Sereni*, cit., pp. 1186-1188.

dei morti de *Il muro degli Strumenti umani*.³³

E dunque il contesto in cui pare muoversi l'io è questo: «Da Marzolarà a Parma», «tra primavera e estate», «in dormiveglia». A conferma della coerenza del discorso poetico di Sereni possiamo ben dire di trovarci nella stessa situazione sospesa, o di passaggio e scambio, del *Posto di vacanza*. E d'altra parte anche i Baccanelli e Parma sono almeno fino ad un certo punto qualcosa come un posto di vacanza rispetto a Milano. Ma insomma il fatto è che questa *zona intermedia* è tipicamente una zona di fantasmi.

In una conversazione dedicata a Petrarca, tenuta a Lugano nel maggio del 1974 e più volte poi ristampata,³⁴ Sereni tra l'altro afferma che

tra il vivere e lo scrivere viene a formarsi come una fascia intermedia, una zona di riporto, un paese immateriale abitato da alcuni fantasmi. Laura, che è certamente esistita e che ha segnato alcuni momenti capitali nell'esistenza del poeta, è uno di questi fantasmi [...]. Laura è il suo specchio e insieme lo specchio del creato. In luogo dell'irreale e semplicistico: "Amami come io ti amo", Francesco, con la presunzione e l'egocentrismo anche inconscio del poeta che sempre vorrebbe essere visto presente nell'uomo, sembra dire a Laura: "Amati come io ti amo". Cioè riconosciuti, specchiati nella rappresentazione che io faccio di te e di noi due insieme, condividine l'estasi o la febbre, sentiti accresciuta di quanto io ti accresco. / Al cospetto dello specchio che è Laura, Petrarca ha lavorato a formare la propria immagine. È a questa che parla nel parlare con Laura.

L'impressione che Sereni non stia parlando solo di Petrarca (pur senza con questo voler dire che sta parlando di sé) si conferma allargando il contesto di questo brano. Nel passo che precede, infatti, il poeta ragiona in termini generali di autore ed opera:

Non appena un'opera, grande o piccola che sia, prende corpo davanti al suo responsabile e fino a quando questi serbi l'illusione di un'udienza e di un destinatario, o di un interlocutore, non è raro che un colloquio s'instauri invece e si svolga tra autore e opera stessa.

Ciò accade anche perché se l'interlocutore dell'io – e sono ancora parole di Sereni – «ha avuto una parte nella sua esistenza e, più, nella trasposizione che egli ne ha

³³ Per questa poesia rinvio al saggio di Massimo Natale, *Il muro di Sereni: una lettura*, «Per leggere», 25, 2013, pp. 61-88. L'atmosfera allegorica di questo passo permette però di rinviare anche a Kafka, e in particolare al racconto intitolato *Davanti alla legge*, utilizzato dallo stesso Kafka nel magnifico finale de *Il processo*.

³⁴ Il titolo della conversazione è *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, stampata anche in *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 1996 e ora anche in *PP* 923-937: 930.

dato in pagine scritte, è facilmente indotto ad uno scambio tra la persona e l'immagine che se ne è fatta». E quell'immagine in cui l'io alla fine proietta sé stesso produce inevitabilmente uno smarrimento, perché rinvia ad un «multiplo vago» dell'io (*Altro posto di lavoro*, v. 10) che porta con sé, ma appunto come in *dormiveglia*, «le cento nostre vite possibili [...]. Il futuro che mai è stato. I cento futuri del passato» (*Il sabato tedesco*, PP 774). Perché se è vero come afferma Enrico Testa che «la figura dello specchio [centralissima in *Stella variabile*] non è il segno di un autoriconoscimento [ma] congelata parvenza di ciò che si è stati»³⁵ dobbiamo anche riconoscere che in quello specchio si riflette pure ciò che non si è stati, ciò che si sarebbe voluti essere, che si avrebbe desiderato essere. Ecco, sta qui la nascita del fantasma. E fin dall'inizio del nostro testo, con tre rapidi tocchi Sereni ha evocato il suo fantasma, e ci ha fatto capire che questo fantasma, chiamato A.B. forse non solo per pudore ma anche perché effettivamente altra cosa, più complessa e grande e oscura, rispetto all'amico,³⁶ questo fantasma suscita domande e inquietudini che provocano dolore. Eppure ancora al v. 3, prima del verso a gradino, non c'è nulla, né una voce né una presenza umana, neppure un movimento o un'animazione di foglia. Il discorso tutto nominale tende immobilmente all'astratto, o meglio si pone già come figura. In realtà dentro a quella visione il fantasma, il *tu*, c'è, ma è un *tu* molto privato e intimo, come ci ricordava all'inizio Sereni stesso. Ben sette anni prima, il 13 aprile 1971, Sereni scriveva a Bertolucci (mio il corsivo):

[...] sono passato da Felino e poi da Parma, ma arrivandoci per la via più campestre. In una giornata così e con quel *verde tenero e vaporoso* che sai è inutile dire a chi ho pensato. (LA 230)

L'attacco della poesia ci ripropone quel «verde vaporoso», ossia ci ripropone quello «scambio tra la persona e l'immagine che se ne è fatta» l'autore, di cui parlava Sereni per Petrarca. E qui l'immagine che sta al posto di Bertolucci, l'immagine che lo evoca e lo rende immediatamente presente all'io, è un'immagine *materna e maschile* (è importante tuttavia che anche l'immagine che chiude la poesia, la «nuvola / in groppa all'Appennino», possa essere rubricata come *materna e maschile*).

Gilberto Lonardi tra gli altri ha sottolineato la presenza della natura come agente *femminile* nella poesia di Sereni; un femminile che, con le parole dello stesso poeta da *Gli immediati dintorni*, «punta alla sostanza e alle essenze, alle strutture, all'essere e al divenire».³⁷ Nel contesto della nostra immagine d'apertura allora il *materno* della natura vaporosa si associa al *maschile* linguistico e psicologico dell'albero (che tra l'altro

³⁵ Testa, *op.cit.*, p. 52

³⁶ Del resto «i nomi si ritirano dietro le cose» (*Niccolò*, v. 22).

³⁷ Cfr. Lonardi, *op. cit.*, p. 20.

si trova al margine della città come i Baccanelli si trovano subito fuori della cintura urbana di Parma); un albero non malato come l'olmo di qualche testo precedente, ma un albero che ha salde radici e che rinvia ancora una volta ad un discorso esplicito fatto da Sereni all'amico in una lettera datata 12 gennaio 1980. Commentando la pubblicazione di un capitolo della *Camera da letto*, Sereni dunque confessa che

c'è dell'altro di cui lamento la mancanza in me e a voler parlare d'invidia direi che più che la tua poesia e il tuo talento, invidio le tue radici: le mie sono incerte e deboli; il retroterra è scarso [...]. Luino non è che memoria infantile, e per il resto territorio insondabile, privo di quelle vie d'accesso, di quelle «antiquitates» e diciamo pure di quelle tradizioni, di quelle ascendenze che risaltano così nette e struggenti – ma così concrete [nei tuoi scritti]. (*LA* 265)

Recuperiamo tra l'altro da questo passo, attraverso il riferimento all'invidia, il tratto aggressivo tipico del rispecchiamento narcisistico, subito però deviato, depotenziato, o se si vuole represso e indirizzato verso qualcosa di più astratto, anche se fondante (ossia le *radici*). Più evidente invece l'aggressività implicita nel nostro testo, sia per l'attributo di *egoista* che caratterizza l'interlocutore in apertura dell'ultima parte della poesia, sia soprattutto per l'esplicita indicazione di un desiderio che punta più che ad una identificazione con l'altro da sé, ad una sua sostituzione, ossia, psicologicamente, ad una sua soppressione (l'io infatti dice espressamente «vorrei essere te», non *«vorrei essere come te»; dice «se fossi te» non *«se fossi come te»³⁸).

Questa natura *materna* e *maschile*, in cui si è proiettata e fissata l'immagine di A.B., è qualcosa rispetto a cui l'io si relaziona in modo ambiguo, qualcosa insomma che ha i tratti, precisamente, dell'*unheimlich*, del perturbante.³⁹

E allora è ben coerente con tutto questo discorso, anche nel contesto di un meccanismo tipico di rimozione, il fatto che il *tu*, ossia Bertolucci, sia assente:⁴⁰ mentre

³⁸ Si aggiunga, come elemento che accentua l'aggressività, la marcata indifferenza da parte del *tu*, che non solo non corrisponde alle ragioni dell'*io*, ma addirittura non ne individua la presenza: «Con infuocate allora ragioni. / Allora incorrisposte (tu / che senza vedermi passi)».

³⁹ Cfr. Sigmund Freud, *Il perturbante*, in Id., *Opere scelte*, a cura di Antonio Alberto Semi, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, 2 voll., pp. 1015-1051.

⁴⁰ Mentre è appunto presente la natura *materna* e *maschile*. Si veda ancora questo passo di Recalcati (*op. cit.*, p. 32) che illustra alcune posizioni di Lacan sull'arte contemporanea: «la seconda via mette l'accento sull'assentificazione dell'oggetto. È la linea Prévert-Duchamp. Essa opera sospendendo la significazione ordinaria dell'oggetto per rendere possibile la presentificazione della Cosa sullo sfondo di questa assentificazione preliminare. Mentre nella prima via [quella in cui la Cosa emerge attraverso la rappresentazione insistita dell'oggetto: ad es. nelle nature morte di Cézanne] la presenza dell'oggetto convoca l'assenza della Cosa, nella seconda la condizione per la presentificazione della Cosa è l'assentificazione

sul piano linguistico il pronome di seconda persona attraversa il testo predicando insistentemente una presenza, i riferimenti concreti dicono che in realtà Bertolucci non c'è.⁴¹ E sarà significativo che l'assenza sia infine sancita dal fischio non umano, o propriamente 'disumano', della «vecchia tranvia».

Il processo messo in moto dall'immagine iniziale conduce allora ad una vera e propria 'discesa agli inferi': come se l'assenza concreta, fisica, del *tu* facesse emergere con più forza, quasi senza possibilità di scampo, il duro fardello del suo valore simbolico, o insomma la realtà della sua proiezione, la potenza inibente della sua trasfigurazione. Così la terza parte della poesia si conclude con le due parole più forti di tutta *Stella variabile*, ossia *ombra* e *vuoto* (si tenga presente che *ombra* fa registrare quattordici occorrenze, mentre *vuoto*, come si diceva, tredici). E si noti che anche in questo verso finale, che si stacca dagli altri solo in una fase successiva dell'elaborazione testuale, operano attivamente i deittici per confermare e anzi doppiare l'orrore: anche in questo caso al dolore di ieri si somma quello di oggi. La poesia da un certo punto di vista si ferma qui.⁴² Se nella prima parte del testo la parola ha operato per simbolizzare le proiezioni immaginarie che irretiscono il soggetto, nella terza il crescendo doloroso inesorabilmente conduce al punto di non ritorno, alla certificazione del *vuoto*.

Quel che colpisce allora è che alla fine il fantasma tanto evocato assuma la parola. Ma da quale luogo parla? E soprattutto perché l'io nel riferire le sue parole usa la terza persona?

Il fatto è che l'altro che prende parola nella quarta parte della poesia, così diversa anche da un punto di vista formale da tutto il resto, non è la figura bonaria e fraterna del poeta (ex-)possidente, con il cappello di paglia in testa e in pace con la propria vocazione, ma un'alterità irriducibile e inconfondibile. In apparenza affabile e ironico (come anche in parte è) quel sintagma iniziale, «Divino egoista», è in realtà un appellativo precisissimo.⁴³ Come ogni divinità infatti quella chiamata in causa non offre aiuto né dà ragione di sé («lo so che non serve / chiedere aiuto a te / so che ti schermiresti»);⁴⁴ come ogni divinità è «evasiva»; come ogni divinità infine non può

dell'oggetto». Il riferimento va comunque a Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 1994.

⁴¹ E Bertolucci lo aveva capito benissimo. Nei suoi commenti al testo infatti non fa mai riferimento a sé, a ciò che nella poesia si dice, o si finge di dire, su di lui.

⁴² Tanto che si potrebbe dire che non consiste di quattro parti, ma di tre più una.

⁴³ A denunciare questa diversità sono anche, sul piano metrico, le inarcature, su quello sintattico le dislocazioni.

⁴⁴ Alla mancanza di sapere iniziale («Non altro dire oggi sapendo») risponde quello che l'io dice di avere nella quarta parte: «lo so che non serve». Ma appunto è ancora una volta un sapere negativo.

che invitare ad accettare il presente («quest'ombra / verde e questo male»), facendosi semplice latrice di una «vaga» promessa per il futuro.

L'intensità drammatica di questo testo, che cresce di pari passo con la vischiosità che denuncia e giunge ad un punto di rivelazione insostenibile, solo apparentemente si allenta nella parte finale. In realtà non c'è scioglimento della tensione, ma semmai appena il tentativo di un suo travestimento.

Non resta dunque che tornare all'inizio di questa lettura, per confermare le impressioni del primo, anzi dei primi lettori. Di Ninetta che ha colto la sintonia di questa poesia con *Un posto di vacanza*, e in genere va detto con tutta l'ultima parte di *Stella variabile*; e di Attilio che ne ha sottolineato la tensione morale e la profondità psicologica. Ma a Bertolucci va anche il merito di averne individuato l'ingrediente primo e fondamentale: il *coraggio nel dire* del suo autore.

Vittorio Sereni: per una genealogia della paura

Elisa Donzelli

Tra le categorie di cui si è avvalsa la critica nell'interpretazione dell'opera poetica di Vittorio Sereni mi pare possa essere individuato anche un 'sentimento' della paura che è preliminare al costituirsi dei versi e contribuisce a definirne spazi e tempi. Per paura intendo un moto d'animo di matrice dantesca (accanto alla probabile lettura sereniana dello *Zibaldone* di Leopardi nelle voci «terrore» e «timore»), un sintomo dell'angoscia personale e storica, che da emozione individuale diviene 'sentire' comune. E nel caso di un poeta come Sereni, per una serie di ragioni intrinseche ed estrinseche alla sua poesia, ciò accade in misura più spiccata rispetto ad altre voci del secondo Novecento.¹

Il sentimento sereniano della paura nasce latente in *Frontiera*² e, con il passare degli anni, assume un ruolo centrale che si determina, in misura esplicita e crescente, all'interno delle successive raccolte poetiche. Ripercorrendo in diacronia i testi del Meridiano e i materiali dell'Apparato critico sereniano, è stato possibile individuare almeno quattro fasi poetiche relative alla paura le quali disegnano contorni simili, ma non identici, a quelli delle quattro raccolte cardinali.

Partirei dal presupposto che l'occorrenza «paura» (utilizzata sempre con la lettera minuscola nel segno di Dante, *Inf.* I, 6: «che nel pensier rinnova la paura!») appare per la prima volta nella poesia di Sereni piuttosto in là col tempo, vale a dire all'altezza della prima edizione del *Diario d'Algeria*³ per poi eclissarsi del tutto sino a riemer-

¹ Nella poesia del primo Novecento la paura è piuttosto legata all'ebbrezza della Grande guerra come nella poesia di Massimo Bontempelli *L'Ubriaco: 4. Paura* da *Il Purosangue* ora ripresa in *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. Cortellessa, prefazione di M. Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 277.

² Vittorio Sereni, *Frontiera*, Milano Edizioni di Corrente, 1941; seconda ed. accresciuta col titolo *Poesie*, Firenze, Vallecchi 1942.

³ Sereni usa per la prima volta l'occorrenza «paura» nel componimento *Dimitrios* del

gere in alcuni decisivi attimi degli *Strumenti umani*⁴ (a partire dal testo *Paura*) e, in misura più evidente, in due delle poesie centrali di *Stella variabile: Paura prima e Paura seconda*.⁵ Tuttavia la presenza incombente di un sentimento di angoscia e di ‘sinistra’ preoccupazione per il futuro dell’umanità, e in particolare per la propria generazione, appare sin dai primi esercizi poetici ‘costipando’ molti tra i versi degli anni Trenta confluiti in *Frontiera*.

Quello dell’esordio poetico del 1941 è il tempo di una «giovinezza che non trova scampo» (*P* 17) dove la paura è puro suono turbolento, «tuono» che «spazia un rumore», a partire da un testo di ambientazione luinese uscito su rivista l’anno della tesi di laurea, il 1936, e intitolato *Terre rosse*:

Il tuono spazia un rumore
di cavalli lanciati sui monti;
sui muri degli orti
tempo d’acqua che torna,
randagio.
Il sonno intorba i pagliai,
il silenzio cresce nel petto.
(vv. 1-7)

«Qualcosa da quell’attimo cominciò a muoversi in me, e lo avvertii come nuovo» scriverà Sereni più tardi commentando la poesia nella seconda edizione degli *Immediati dintorni* (*ID*2 156). Ed è questa la condizione preliminare ai versi di *Frontiera*: una poesia assalita da temporali, piogge, tuoni, acquazzoni, la cui natura meteorologica allude all’incertezza degli eventi storici e agli «orrori», ancora percepiti come ‘immagini in finzione’, «d’una guerra lontana» (*P* 38). Non parlerei dunque, per la raccolta del 1941, di vera e propria paura se non nei termini di una sua annunciazione sonora il cui rombo è il primo generatore di un sentimento della lontananza. Parlerei piuttosto di un ‘timore’ che rumoreggia attraverso diverse forme della natura e si determina come rischio di una futura condizione esistenziale («Non saremo che un suono», *P* 33) per una generazione di «sospesi» (*P* 32) il cui vivere è un «trepido vivere nei morti» (*Strada di Creva*). Sono questi i prodromi della paura in Sereni, una *Frontiera* tutta consumata nelle strade tra Svizzera e Lombardia, dove il canto non è ancora spuntato («il canto spunterà remoto», *P* 40) e viceversa il «grido» –

Diario d’Algeria, Firenze, Vallecchi, 1947.

⁴ Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965; nuova ed. ivi 1975.

⁵ Vittorio Sereni, *Stella variabile*, prima edizione in 130 esemplari fuori commercio con illustrazioni di Ruggero Savinio, Verona, Cento Amici del Libro, 1979; poi Milano, Garzanti, 1981.

manifestazione fisica dello spavento non ancora degenerato in ‘urlo’ – «è meno / che un murmure» (P 53).

A partire dal *Diario d’Algeria* c’è invece nella poesia di Sereni una paura ‘in fuga’ che si allontana dalle strade «dove infinita trema Luino» (P 40). Questa seconda fase potrebbe essere definita quella della paura «[i]nquiet[a] nella tradotta» (*Città di notte*), del sentimento dello «straziato» e dell’«esule» (*Periferia 1940*) alle prese con un più deciso desiderio di salvezza. Con la seconda raccolta di versi, uscita per i tipi di Vallecchi in una prima edizione del 1947, aumentano le immagini notturne di città: la Milano dei ponti e delle «luci sinistre» (P 60), ma anche Belgrado, Pisa e il «disperato murmure» dei colli bolognesi (P 61). Sono poesie ambientate in molteplici luoghi d’Italia e d’Europa ma «tutte scritte in prigionia» (P 429). Su questo instabile scenario bellico si affaccia per la prima volta la paura del nemico proiettata nello sguardo di *Dimitrios* ed è la Grecia, teatro della tragedia antica e prima tappa militare per Sereni richiamato alle armi sul finire del 1941, ad annunciarla.

Alla tenda s’accosta
il piccolo nemico
Dimitrios e mi sorprende,
d’uccello tenue strido
sul vetro del meriggio.
Non torce la bocca pura,
la grazia che chiede pane,
non si vela di pianto
lo sguardo che fame e paura
stempera nel cielo d’infanzia.

(vv. 1-10)

Dimitrios segna l’ingresso della paura «nel torvo tempo di guerra» (*Risalendo l’Arno da Pisa*) ma si tratta di una forma di affezione dell’anima che non trova grande seguito. È la paura che gli altri hanno di noi, la paura degli innocenti di cui ci si può sentire responsabili e colpevoli, una purezza («pura») che sconfinava nell’assonante «paura». Sereni la scopre di passaggio negli occhi di un’infanzia nemica eppure simile a quella della prima figlia, Maria Teresa, nata nel luglio del ’41 e rimasta in Italia in assenza del padre. Presto la Divisione Pistoia, bloccata sulle coste elleniche in attesa di completare la missione in Africa, è costretta a rientrare nei pressi di Trapani dove per Sereni e i suoi compagni di reparto, il 24 luglio del 1943, arriva puntuale la cattura. Con la deportazione nei campi di prigionia del Nord Africa, durata due interi anni, anche la paura cade prigioniera di una condizione esistenziale che è condizione poetica *sine qua non*. È questo il tempo di una manifesta paralisi e, con le sezioni del *Diario d’Algeria* successive alla *Ragazza d’Atene*, anche la paura sembra sepolta «sotto il peso delle armi» (*Frammenti di una sconfitta I*). Nell’onda

di una «sconfitta», contemporaneamente alla ‘fase della tradotta’, fa la sua comparsa un sentimento che, anch’esso «morto / alla guerra e alla pace» (P 76), sprofonda nelle «paludi del sonno» (P 74). L’eclissi è quasi radicale e si esplicita soprattutto a livello delle occorrenze se si considera la totale assenza del termine paura (o di termini analoghi ‘affioranti’ in Sereni quali i verbi *tremare* e *turbarci*) nel *Diario* del 1947. Ma è proprio il *Diario d’Algeria*, aggiornato con le due edizioni del 1965 e del 1979, a contenere, nel suo spazio di fluida novità poetica, più fasi genealogiche del medesimo sentimento.

Con il celebre poemetto *Il male d’Africa*, inserito all’interno della seconda edizione del *Diario* e nella prima degli *Strumenti umani*, nel 1965 il poeta lombardo rilancia la possibilità di una terza fase della paura. Dedicata a Giansiro Ferrata che aveva compiuto un viaggio in Algeria nel 1958, a detta di Sereni questa poesia rappresenta un’«Algeria vista a distanza» (P 467) e rivissuta attraverso cose che all’epoca erano rimaste inespresse. Distribuiti in due sezioni, si affiancano il ricordo della traversata marittima di ritorno dalla prigione africana nell’estate del ’45 e il pensiero – o il «gropo da sciogliere» tredici anni più tardi – di una trascorsa e «attardata» giovinezza, «sempre in ritardo sulla guerra». Ritornare a distanza con la mente negli stessi luoghi africani ingenera «una febbre» o «un’ansia» (vv. 49 e 51) che, rispetto alle stagioni precedenti, è destinata a durare più a lungo nella mente del poeta. A partire dagli anni Cinquanta la dimensione del *ritorno* diviene infatti uno dei motivi essenziali della poesia sereniana. Non a caso nel 1977, riferendosi all’omonima poesia di Eugenio Montale, Vittorio Sereni aveva definito *Il ritorno* una «elaborazione fantastica compiuta dall’intervento poetico sulle cose». ⁶ E ciò vale anche per gli *immediati dintorni* della scrittura in versi, se si considera almeno la centralità di una prosa come *Ventisei* (racconto nato nel 1969 in occasione di un viaggio di ritorno nel luogo siciliano della cattura, avvenuta ventisei anni prima) o l’esperienza di traduzione poetica di un testo di fortissimo impatto metaforico quale il *Retour amont* di René Char. ⁷

Passato, senza mezze misure, dal *Male del reticolato* ⁸ al cittadino «risveglio del mondo» (P 107), a partire dagli anni Cinquanta l’io lirico degli *Strumenti umani* si perde per le vie di Milano pronto a compiere viaggi già compiuti e a ritornare sui laghi attorno a Luino, in cerca di tracce e di volti che rendano certa una pur labile continuità tra passato e presente. È questa l’atmosfera cui appartiene una prima poesia dal titolo *Paura*.

⁶ In *Lecture montaliane. In occasione dell’ottantesimo compleanno del poeta*, Genova, Bozzi, 1977, poi in Vittorio Sereni, *Sentieri di gloria*, ora PP 1026.

⁷ René Char, *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori, 1974.

⁸ Testo del 1945 inserito nella prima edizione degli *Immediati dintorni*, ora PP 573-577.

Da Chiasso a Capolago dopo il rombo del treno
con la pioggia vicina e i paesi lontani
a tu per tu con quel verso d'uccello.
E l'aria invade anche ora
artiglia l'anima sfonda la vita
e insiste.

La sezione degli *Strumenti umani* intitolata *Uno sguardo di rimando* inaugura la lunga stagione degli immutati e immobili ritorni, di spostamenti che vanno «a ritroso» della «corsa» (P 111). Su un piano stilistico verbi e sostantivi si rivestono del suffisso *ri-*, fenomeno in linea con la celebre tendenza sereniana all'*iterazione* e alla *specularità* stabilita da Mengaldo nel celebre saggio del 1972.⁹ E sono più di venti i casi estesi all'intera raccolta: «risveglio» (P 107), «ridicono», «rinnova», «rifiorisce», «ripetono», «ricadranno», «rinfacciano» (P 113), «rimorso» (P 117 e 163), «risaputi» (P 118), «rigetta» e «rigurgito» (P 128), «riapparire» (P 132), «ritornate» (P 139) e «ritornati» (P 118), «ribatto», «risorto» (P 140), «rientrare» (P 145), «ritrovandola» e «ritorno» (P 147), «rimorso», «rimbrottò» e «ritardo» (P 163), «riavvampa», «rivivranno» (P 170), «ricevitore» (P 184).

Se osservata nel suo insieme, la paura degli *Strumenti umani* – quella «di chi torna / e trova che nulla nulla è veramente mutato» (P 113) – esercita una pressione interna ed esterna alla raccolta che la rende un dato esistenziale sempre più vicino ad un'idea moderna ed attuale dell'umano 'sentire'. Sono i continui rimpatri, o le brevi trasferte di *andata* e di *ritorno* (P 111), a ingenerare la nuova paura: la paura di un *nulla* sempre più *solido*, di una «noia» (*Le ceneri*) sempre più ingombrante e prossima al successivo «vuoto» (*Autostrada della Cisa*) di *Stella variabile*. «Non lo amo il mio tempo, non lo amo» scrive Sereni nel celebre poemetto *Nel sonno* ed è il tempo di chi, ancora una volta, è estraneo all'azione: ora a quella pubblica e collettiva dell'Italia, ora a quella dell'industria nel crescente sviluppo degli anni Cinquanta. Così in *Una visita in fabbrica II* dove, come già in *Frontiera*, Sereni torna ad abbinare «rumore» e «spavento».

[...] E le macchine, le trafilè e calandre,
questi nomi per me presto di solo suono nel buio della mente,
rumore che si somma a rumore e presto spavento per me
straniero al grande moto e da questo agganciato.
(vv. 10-13)

⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», IV, 17, febbraio 1972, pp. 19-48 poi in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 359-386 e come postfazione a Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, cit., pp. 89-116.

Si potrebbe dunque dire che nella poesia di Sereni la paura risponde a una serie di «regole interne alle quali è difficile sfuggire» (P 582). A suggerirlo è il poeta stesso in un'intervista del 1982 con diretto riferimento al poemetto *Nel sonno*: «esistono nel mio lavoro certe regole interne alle quali *mi è difficile sfuggire* [...]. In senso positivo ciò significa necessità di maturazione di un motivo; in senso negativo, lentezza, pigrizia, impotenza, remora psicologica, *paura*» (P 582; il secondo corsivo è mio). Condizione preliminare alla scrittura, la paura ne regola spesso l'andamento e indirizza di conseguenza le scelte tematiche.

Proprio a partire dagli *Strumenti umani*, un esempio diretto di un motivo legato alla paura è quello della rappresentazione della propria morte, e si tratta di un aspetto su cui la poesia italiana del secondo Novecento ha insistito molto, forse ancor più di quanto non abbia fatto quella della prima metà del secolo. Penso a Giovanni Giudici nel celebre poemetto *Descrizione della mia morte* o a Giovanni Raboni nel giro di versi intitolato *Vivo, stando in campagna, la mia morte*.¹⁰ Mosso dalla ferma volontà di «vivere la [propria] morte», («Morire la [propria] vita non era naturale») all'inizio degli anni Settanta Giudici avrebbe affermato: «Sapevo che ero obbligato a non avere paura».¹¹ Ma in termini cronologici è Vittorio Sereni a inaugurare il motivo nel testo poetico del 1957 *Le sei del mattino*:

Tutto, si sa, la morte dissigilla.
E infatti, tornavo,
malchiusa era la porta
appena accostato il battente.
E spento infatti ero da poco,
disfatto in poche ore.
Ma quello vidi che certo
non vedono i defunti:
la casa visitata dalla mia fresca morte,
solo un poco smarrita
calda ancora di me che più non ero,
(vv. 1-11)

Questa poesia contiene una novità specifica perché, nonostante il motivo marcatamente funebre, rappresenta un superamento della paura stessa. Il poeta proietta il proprio io in un *oltre* che rende possibile immaginare, e raffigurare, un sé *dopo la fine*. È il tempo della paura postuma, un sentimento osservato dall'esterno che si

¹⁰ Cfr. *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 1990, pp. 929-930 e 992.

¹¹ Ivi, p. 930.

specchia e si ritorce su se stesso uscendo definitivamente allo scoperto. L'esperienza è ripreso anche nella poesia *Di passaggio* («Sono già morto e qui torno?») ma più ampiamente sviluppato nell'ultima raccolta *Stella variabile* dove, entrata nel vivo della contemporaneità, la poesia espone la paura a se stessa, la apre e la sospinge verso una sorta di paura della paura.

Uscita nel 1979 nella raffinata edizione preparatoria per i Cento Amici del Libro e poi alla fine del 1981 con Garzanti, l'ultima raccolta di poesie di Vittorio Sereni rappresenta a pieno titolo *il tempo della paura*. Nasce non propriamente da uno spavento momentaneo e passeggero ma dall'idea più radicata di esso: anticipa, in termini onirici, quel panico collettivo da fine millennio, coagulato attorno a un vivere fluido e in precipizio. In questo senso i tempi precedenti della poesia di Vittorio Sereni appaiono ancora immersi *Nel sonno*. La poesia che si affaccia sugli anni Ottanta, al contrario, è prossima a un risveglio calamitoso e il grado zero di tale sentimento è molto evidente nel testo che apre la raccolta, *Quei tuoi pensieri di calamità*:

e catastrofe
nella casa dove sei
venuto a stare, già
abitata
dall'idea di essere qui per morirci
venuto
– e questi che ti sorridono amici
questa volta sicuramente
stai morendo lo sanno e perciò
ti sorridono.

Se negli *Strumenti umani* il tema classico della rappresentazione della propria morte era stato ritratto nel sogno delle *Sei del mattino*, e la partita del comune mortale si giocava nello spazio di un'immaginazione tenuta viva nell'ora del decesso da una memoria retroattiva, i pensieri di calamità di *Stella variabile* sono ben più presenti a se stessi. Nessun sogno o incubo li attraversa e «questa volta sicuramente», afferma Sereni, l'idea della morte si trasforma in certezza. È in questo giro di versi che la paura supera il momento del decesso collocandosi dopo, o *oltre*, l'evento della scomparsa. «[N]uove ombre mi inquietano che intravedendo non vedo» recita un verso del poemetto *Lavori in corso* (P 194); ma Sereni inizialmente aveva scritto «che intravedendo non vedo *su precipizi di paura*», così almeno in una prima variante alternativa attestata nell'Apparato critico del Meridiano (P 680; il corsivo è mio).

Lavori in corso di *Stella variabile*, suddiviso in tre sezioni raccordate, era nato in occasione di un invito nel 1967 all'Istituto italiano di cultura di New York per parlare di poesia. Il viaggio si era allungato proseguendo per Chicago e Toronto che offrivano un'immagine incerta del 'nuovo' continente. Analogamente alla celebre preghiera

Non sa più nulla, e alto sulle ali che nel 1944 Sereni aveva destinato all'Europa, sul finire degli anni Sessanta anche il mito americano si svuota e delude annullando le distanze spazio-temporali di una paura che è sempre alle porte. A riemergere con vigore è la minaccia intramontabile del nazismo («che ci fanno le piccole svastiche qui nel Bronx», *P* 193), «l'ombra senza speranza dell'indio tra i grattacieli» (*P* 194) e poi ancora la memoria storica di Ellis Island, quella «del giovane Charlie / Chaplin e di quanti con lui / in lista con lui d'attesa / bussarono alle porte degli Stati / con tutta quell'america davanti» (*P* 196). Sono tutte «ombre» o spettri di un nemico invisibile e in continuo fermento, un nemico che presto ricade sull'immagine di se stesso ed è vittima e carnefice della sua stessa persecuzione. Da questa implosione nascono i due testi del 1975 *Paura prima* e *Paura seconda*, manifestazione evidente di una paura che si è spinta al limite dell'oggettivizzazione:

Ogni angolo o vicolo ogni momento è buono
per il killer che muove alla mia volta
notte e giorno da anni.
Sparami sparami – gli dico
offrendomi alla mira
di fronte di fianco di spalle –
facciamola finita fammi fuori.
E nel dirlo mi avvedo
che a me solo sto parlando. [...]
(vv. 1-9)

E ancora *Paura seconda*:

Niente ha di spavento
la voce che chiama me
proprio me
dalla strada sotto casa
[...].
Nel dire il mio nome non enumera
i miei torti, non mi rinfaccia il passato.
Con dolcezza (Vittorio,
Vittorio) mi disarmo, arma
contro me stesso me.
(vv. 1-4, 8-12)

È bene ricordare inoltre che, in una redazione dell'inverno 1978 attestata nell'Apparato critico del Meridiano, Sereni aveva intitolato il componimento *Notturmo* della sezione *Traducevo Char* di *Stella variabile* proprio *Paura terza* (cfr. *P* 810-811). In

questa seconda redazione, poi abbandonata a favore di quella definitiva, la *Paura terza* era «Quella che più fa tremare» e ancora «Una sentenza e un epilogo. Un rifiuto. / Rifiuto dei rifiuti. / Una spera di tenebre. / Il più niente da fare» (P 811). Ma non sarà Sereni a firmare una poesia intitolata *Paura terza* includendola dentro all'ultima raccolta.

Rileggendo le *Paure* di *Stella variabile*, il quadro non sarebbe completo se non tenessimo conto di un componimento poetico che Giorgio Caproni ha concepito proprio in risposta ai versi dell'amico lombardo. Il titolo scelto da Caproni è *Paura terza* e il testo confluisce all'interno del *Conte di Kevenhüller*, raccolta che più di altre sviluppa il tema della caccia e del rapporto ambiguo tra «perseguitato» e «persecutore».¹² Caproni la scrive a Loco nel settembre del 1985,¹³ rievocando l'amico lombardo scomparso nell'inverno del 1983. E si tratta di un'invocazione che, seppure velata di ironia, è pronunciata nel segno della scomparsa *allarmante*, a fine millennio, di ogni idea salda di poesia.

Una volta sola «Giorgio!
Giorgio!» mi sono chiamato.
Mi è venuto in mente «Vittorio!
Vittorio!»
E mi sono allarmato.¹⁴

Ad affrontare un'attenta analisi contrastiva dei testi sereniani e caproniani intitolati alla paura, in una mirata ottica intertestuale, è stata Maria Antonietta Grignani in due studi apparsi nel 2000. In Sereni troviamo una situazione in sviluppo narrata al presente continuativo, con lo sdoppiamento di voce tra un *io* e un *egli*. Diversa la risposta di Caproni che si definisce come «rinuncia a ogni apparato in esterno e allo sdoppiamento teatralizzato tra il soggetto e la voce, preferendo l'autonominazione e l'aspetto puntuativo del tempo verbale».¹⁵ Mettendo in luce questi aspetti, la studiosa è infatti giunta a una considerazione che, nell'ambito della letteratura critica sulla nominazione e autonominazione nella poesia novecentesca, non poteva essere

¹² Giorgio Caproni, *Geometria*, in Id., *Il conte di Kevenhüller*, Milano, Garzanti 1986.

¹³ Cfr. l'Apparato critico di Zuliani, *ivi*, p. 1661.

¹⁴ *Ivi*, p. 684.

¹⁵ Maria Antonietta Grignani, *Nomi di Sereni e Caproni: un'analisi contrastiva*, in *Il Nome nel testo*, II-III, 2000-2001, Atti del VI Convegno internazionale di «Onomastica & Letteratura», Pisa 17-18 febbraio 2000, p. 90; ma si veda anche Ead., *Paure: tra Sereni e Caproni*, in *Memoria e scrittura della filosofia*, Studi offerti a Fulvio Papi in occasione del suo settantesimo compleanno, a cura di Silvia Borutti, Milano, Mimesis, 2000, pp. 83-95.

esplicitata con maggiore chiarezza: «Vittorio Sereni e Giorgio Caproni, due tra i migliori artisti della generazione successiva a Montale, hanno saggiato, ciascuno a suo modo, la crisi del linguaggio lirico del secondo Novecento, che si manifesta in modo coassiale nelle maschere e nelle diverse postazioni del soggetto, [...], nell'aderire ai nomi, cognomi e soprannomi della realtà più quotidiana e più privata per scoprirvi la disfatta dell'esperienza, il vuoto del Nome».¹⁶

Lungo la scia delle riflessioni della Grignani, preme sottolineare che la tendenza caproniana alla nominazione e autonominazione è contrastata dallo spettro di una presenza pressoché 'innominabile' che affonda le sue radici lontano nel tempo.

Se ripensate alla luce di versi come *Paura terza* del *Conte di Kevenhüller*, *Paura prima* e *Paura seconda* di Sereni appaiono vicine all'idea caproniana di una bestia «labirintica»¹⁷ ed «erratica»¹⁸ che mette a dura prova la scrittura poetica. Nell'ultima fase della sua poesia, Giorgio Caproni avrebbe non a caso messo a fuoco l'immagine di un nemico sfuggente e imprevedibile, spesso identificabile con una dimensione critica dell'io in poesia o con la stessa «Parola»¹⁹ poetica. Così, nel componimento *Tra parentesi* del *Conte di Kevenhüller* proprio l'animale senza nome, di dantesca memoria, avrebbe 'rinnovato' fisicamente e metaforicamente l'immagine stessa della paura:

Paura di che?
della Bestia che – secondo il Conte – infesta
la Campagna?
Paura – piuttosto – del mio non aver paura,
io, perso nella Foresta.²⁰

A ben guardare nel caso di Caproni la presenza ferina di una «Bestia assassina» nascosta «dietro la Parola»²¹ affonda le radici molto lontano nel tempo rispetto alla composizione di *Paura prima* e *Paura seconda* di Sereni. Molteplici erano state le sue metamorfosi ed eclissi nel caso del poeta livornese. In origine, con Pierre Jean

¹⁶ Grignani, *Nomi di Sereni e Caproni*, cit., p. 101. E per il nome in Caproni rimando almeno allo studio di Luigi Surdich, «*Because my name is George*»: *l'autonominazione nei testi di Giorgio Caproni*, pubblicato nei medesimi atti del convegno pisano del 2000, ivi, pp. 145-60.

¹⁷ Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 560.

¹⁸ Ivi, p. 569.

¹⁹ Cfr. *Io solo*, in *Il Conte di Kevenhüller*, ivi, p. 561.

²⁰ Ivi, p. 565.

²¹ Ivi, p. 561.

Jouve letto nella traduzione di Aldo Capasso del 1935 ai tempi dell'amore per Olga Franzoni, la bestia caproniana era stata «bestia ammirabile».²² Nel 1962 con René Char, tradotto insieme a Sereni per Feltrinelli,²³ si era trasformata nella «Bête innomabile» interpretata da Maurice Blanchot come «parola che dona voce all'assenza» nel saggio *La Bête de Lascaux* del 1958 (le pitture rupestri di Lascaux, manifesto della nascita dell'arte e del congedo dell'uomo dal suo passato animale).²⁴ Caproni quel saggio lo conosceva bene e lo possedeva sin dal 1961 (negli anni del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*)²⁵ perché era stato Char a inviarglielo.²⁶ Ma i segni non sono così evidenti per il collega lombardo.

Dove si nasconde la bestia in Sereni, quell'animale bigamo di cui Caproni aveva più esplicitamente fatto sentire il verso? Più che innominabile, la presenza oscura dell'animale feroce pare assente nel paesaggio di *Stella variabile* (fatta eccezione, forse, per l'immagine della bellissima razza viola in *Posto di vacanza*, P 231).²⁷ Eppure la sua figura si nasconde sotto false sembianze che, in altra sede rispetto alla

²² «Una bestia ammirabile dalla coscia segreta / Passa sulla terra infinitamente ferita – / Piaga di sangue spumeggiante e fresco – / Esso mi trascina, lo sento, fuori della città», in Pierre Jean Jouve, *Per esser gai come Titania*, trenta poesie scelte e tradotte da Aldo Capasso, Genova, Emiliano degli Orfini, 1935, “Collezione degli Scrittori Nuovi”. Faccio presente che il Fondo romano della Biblioteca privata di Giorgio Caproni conserva una copia annotata da Caproni del libretto jouviano. Per questi e altri dettagli rimando all'articolo da me pubblicato per il centenario della nascita del poeta di Livorno, *Caproni & la Bestia*, «Alias – il manifesto», 22 gennaio 2012 (l'articolo è stato ripreso il 29 gennaio 2012 con il titolo *Caproni, la metamorfosi della Bestia* sul sito web «Le parole e le cose», ultimo accesso: 26 aprile 2014, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=3145>>).

²³ René Char, *Poesia e prosa*, introduzione di Giorgio Caproni, a cura di Giorgio Caproni e Vittorio Sereni, Milano, Feltrinelli, 1962. All'interno del volume a Sereni verrà assegnata esclusivamente la traduzione dei *Feuillets d'Hypnos*.

²⁴ Per la poesia di Char *La bestia innominabile* nella versione di Caproni, cfr. *ivi*, p. 371. Per l'interpretazione dell'intero ciclo chariano dedicato alla bestia e intitolato *La prateria e il prato* si veda Maurice Blanchot, *La Bête de Lascaux*, Paris, G.L.M., 1958.

²⁵ Giorgio Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, Milano, Garzanti, 1965.

²⁶ Copia del libretto blanchotiano edito da G.L.M. nel 1958 è conservata nel Fondo della Biblioteca Marconi (archivio della biblioteca privata di Caproni) come ha segnalato con attenzione Michela Baldini nella monografia *Giorgio Caproni narratore*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 56.

²⁷ E si tratta di un mostro marino più che di una bestia ignota molto simile all'animale che si insabbia nel finale felliniano della *Dolce vita*. Devo questa affascinante osservazione a Bianca Maria Frabotta.

poesia, lo stesso Sereni non avrebbe esitato a smascherare.

In uno scritto sulla pittura di Franco Francese, che funge da introduzione al catalogo delle opere *La bestia addosso*, il poeta di Luino avrebbe reso manifesta quella consonanza di immagini che lo legavano al pittore conterraneo e, più implicitamente, alla poesia dell'amico livornese:

Tra i titoli delle opere e dei cicli di opere di Franco Francese che mi sono rimasti in mente *La bestia addosso* è quello che mi viene più spontaneo ricordare. Ci sarà certo un motivo. È un titolo variamente interpretabile e maledettamente attuale. Per il momento, pur sapendo che può voler dire molte altre cose, lo vedo *sinonimo della paura* (ma quale altra bestia, non identificabile, innominata, le sta dietro e la suscita?)²⁸

Alla stregua di Giorgio Caproni, che negli ultimi anni aveva individuato la via di un'emozione destinata soltanto a rincorrere se stessa, in *Stella variabile* la paura si colloca ben oltre la fine e diviene *prima* ma anche *seconda* (o secondaria) a se stessa.

Alle soglie del nuovo millennio, di fronte al destino incerto della poesia, al transitare erratico della bestia caproniana Vittorio Sereni aveva implicitamente risposto con un altro passaggio erratico, non solo marcatamente dantesco. Nel suo caso, la bestia 'innominabile' assumeva anche le sembianze di una figura il cui nome, e il cui ritratto, restano tra i più celebri nell'ambito della poesia moderna.

Nel 1979 con *Rimbaud scritto su un muro*, forse l'ultima poesia composta da Sereni, quella paura che aveva accompagnato Sereni sin dagli esordi poetici – e che in Caproni aveva subito diverse metamorfosi attraverso l'immagine della Bestia – sarebbe diventata un «lungo brivido» in grado di affrontare l'incertezza della parola. Era il nome di Rimbaud, non solo il poeta Arthur Rimbaud ma il suo mito riapparso nelle tombe del deserto egiziano: l'idea della poesia come transito tra i vivi e i morti, una *paura necessaria* a riempire appunto 'la disfatta dell'esperienza', 'il vuoto del Nome' di cui ha parlato Maria Antonietta Grignani. Paura *nominale* e nominata, mi preme dire, come potente lascito per le generazioni a venire.

RIMBAUD

scritto su un muro

Venga per un momento la fitta del suo nome
la goccia stillante del suo nome
stilato in lettere chiare su quel muro rovente.

²⁸ Vittorio Sereni, *Da natura a emozione da emozione a natura*, Presentazione a *Franco Francese*, Milano, Galleria Tominelli, 1975, poi in Franco Francese, *La bestia addosso*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1976 e in *Amici pittori. I libri d'arte di Vittorio Sereni*, a cura di Dante Isella e Barbara Colli, Luino, Nastro & Nastro, 2002, p. 108, ora *PP* 1199-1205.

[...]

Ma l'ombra volpe o topo che sia
frequentatrice di mastabe
sfrecciante via nel nostro sguardo
irrelata ignorandoci nella luce calante...

Anche tu lo hai pensato.

Sparito. Sgusciato nella sua casa
di sassi di sabbia franante
quando il deserto ricomincia a vivere
ci rilancia quel nome in un lungo brivido.

Luxor, 1979

Alcuni appunti sul verso di Stella variabile

Mattia Coppo

Stella variabile è *liber* composito, polarizzato ed intermittente nei suoi modi: a questo dobbiamo la nostra scelta di prendere il verso, unità minima e spesso unica della metrica dell'ultimo Sereni, quale punto d'osservazione sulla raccolta.

Un primo fatto da mettere in rilievo è l'escursione delle misure versali (Girardi parla di «eterometrie versali 'forti'»):¹ le misure oscillano infatti dal trisillabo, spesso portatore fulminante di senso (si veda il v. 17 di *Sarà la noia*, «[...] bardature / di morte», in lapidario *rejet*), a versi dall'estensione lunghissima (arriviamo a computare ventiquattro sedi sillabiche nel v. 7 di *Lavori in corso*, I: «espunta dal traffico riproposta ad ogni rotazione del Riverside Drive»).

Più nel dettaglio,² osserviamo come l'escursione metrica si manifesti nella rac-

¹ Antonio Girardi, *Una figura sintattica dell'ultimo Sereni*, in Id., *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti, 1987, p. 144, nota 10).

² Qui di seguito le percentuali relative all'impiego delle misure versali: lo spoglio è stato effettuato sulla totalità dei componimenti della raccolta, fatta eccezione per il poemetto *Un posto di vacanza*, di cui è stato analizzato un campione di 125 versi: 147 i settenari (16,5% del totale), 128 gli endecasillabi (14,4%), di cui 27 ad accentazione irregolare (ictus in quinta sede o moduli scarichi accentualmente nelle sedi tradizionali –modelli del tipo 2^a 7^a 10^a, es. *A Venezia con Biasion*, v. 13 «Col male di una domanda non fatta»); 108 i novenari (12,2%), con conformazioni ritmiche molto varie, oscillanti dall'incedere pascoliano ad anfibrachi (2^a 5^a 8^a come in *Villaggio verticale*, v. 13 «al sole dell'altra provincia») a conformazioni para-endecasillabiche, quasi endecasillabi alleggeriti del piede conclusivo (soprattutto in tessiture giambiche del tipo 4^a 8^a, talvolta anche con battuta in 6^a, come in *Rimbaud - scritto su un muro*, v. 9 «sfrecciante via nel nostro sguardo»).

Il decasillabo viene impiegato in 101 occorrenze (11,4%), ed è l'ultima misura a superare la soglia del 10% nell'*usus* della raccolta; degne di nota le percentuali relative al dodecasilabo (9,6%), il tredecasillabo (6,5%) ed i versi composti da quattordici sedi metriche (5,4%). Queste misure spesso si combinano tra loro generando una sottile, elastica dilatazione del respiro tradizionale endecasillabico, esemplare nei vv. 6-8 di *Fissità* (rispettivamente doppio

colta in maniera diffusa (eccetto in una serie di liriche delle quali ci occuperemo più avanti), muovendosi fra tre poli rappresentati da: a) il passo endecasillabico; b) il verso medio-breve, con largo impiego del settenario; c) il verso lungo e lunghissimo, eccedente la misura del martelliano, talvolta generato da composizione di versi tradizionali ma molto più sovente semplice estensione di dettato drammatico o monologante.

Oscilla attorno all'endecasillabo dunque oltre un terzo dei versi del libro, in costruzioni elastiche come quella osservabile nei vv. 10-15 di *Giovanna e i Beatles*:

Più volte agli incroci agli scambi della vita
 risalito dal niente sotto specie di musica
 a sorpresa rispunta un diavolo sottile
 un infiltrato portatore di brividi
 – e riavvampa di verde una collina

Il segmento si apre su tredecasillabo ottenuto con innesto di un quadrisillabo su di un novenario ad anfibrachi (2^a 5^a 8^a + 12^a), cui fa seguito un doppio settenario (3^a 6^a | 3^a 6^a); ai due versi composti succedono due versi riconducibili alla trama ritmica dell'endecasillabo, ovvero un tredecasillabo (battente in 3^a 6^a 8^a, poi 12^a) ed un dodecasillabo sdrucchiolo (4^a 8^a 11^a), che preparano come lo scarto, marcato dalla misura pienamente tradizionale, impresso dal v. 14, perfetto, fuggente endecasillabo anapestico (3^a 6^a 10^a): un movimento che va dalla slogatura alla ricomposizione,

settenario, dodecasillabo ed endecasillabo: «Cose che io non so fare. Nominarle appena. / Da me a lui nient'altro: una fissità. / Ogni eccedenza andata altrove. O spenta»).

Misure eccedenti le quattordici sedi (da noi assimilati, per percepita alterità alla modulazione endecasillabica, ai «versi lunghi» definiti da Mengaldo: «versi lunghi, liberamente modulati» nella cui adozione «è il verso a determinare la sintassi e non viceversa»; Pier Vincenzo Mengaldo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, p. 122) rappresentano l'11,5% del totale dei versi della raccolta, distribuite lungo un'ampia raggiera che giunge fino alle ventiquattro sedi metriche; per quanto riguarda i versi più brevi, contiamo un numero significativo di ottonari (70, pari al 7,9% complessivo), impiegati talvolta come tessera d'innescio ascendente verso endecasillabi dattilici (si vedano i vv. 9-10 di *Poeti in via Brera: due età*: «sul marciapiede di fronte / a due a due sottobraccio tenendosi»).

Assommano infine ad un complessivo 8,1% i versi brevi, di estensione minore al settenario, di cui è trapunto l'incedere sereniano nei suoi frequenti scarti di velocità (di «cupe, rade, sincopate accentuazioni ossitone» ha parlato Girardi nel citato *Una figura sintattica dell'ultimo Sereni*, p. 144: si veda *Martellata lentezza*, vv. 6-8 «quei tonfi da conto alla rovescia / quei clamori / esplosi nelle caverne del sangue», con il quadrisillabo a stagliarsi come scuro rintocco, assolutizzato come nella rottura del sintagma inarcato).

dall'estensione alla compattezza.³

Versi più brevi gravitano attorno al respiro del settenario in sequenze per certi versi analoghe: prendiamo la seconda strofe di *Rimbaud – scritto su un muro* (vv. 4-6)

Poi mi odierebbe
l'uomo dalle suole di vento
per averci creduto.

In ordine, un quinario, un novenario ed un settenario, legati da una trama ritmica che ricorda le movenze su piede ternario caratteristiche del dettato di *Frontiera* e del *Diario d'Algeria*:⁴ quinario dattilico (1^a 4^a), novenario ad anfibrachi con prima battuta invertita (1^a 5^a 8^a) e settenario anapestico (3^a 6^a).

Ma la tessitura più tipica della raccolta è quella che contrappone versi lunghi a versi anche molto brevi, in «marcato raschio di dissonanza»,⁵ dilatando e poi spezzando il dettato:

³ Sull'attualità del passo endecasillabico, anche in contesto di verso libero (un dato ormai acquisito dalla critica), è tornato recentemente Zuliani: «il verso liberato novecentesco, che è il più delle volte un quasi endecasillabo, si può allora interpretare semplicemente come l'ultima, multiforme incarnazione della più nobile delle nostre tradizioni» (Luca Zuliani, *Che cos'è un verso oggi*, «Stilistica e Metrica Italiana», 12, 2012, p. 354).

⁴ La nozione di metrica *scalare*, presente in misura evidente nelle prime due raccolte sereniane, è dimostrata in Andrea Pelosi, *La metrica scalare del primo Sereni*, «Studi novecenteschi», XV, 35, 1988, pp. 143-153. Tale tessitura prosodica permea carsicamente anche la produzione sereniana successiva: soluzioni ritmiche simili si trovano con una certa frequenza nelle versioni da William Carlos Williams (si veda Mattia Coppo, *Sereni traduttore di Williams*, «Studi Novecenteschi», XXXVI, 77, gennaio-giugno 2009, pp. 151-176). Riaffiorano negli *Strumenti Umani* soprattutto nelle liriche brevi: si veda l'apertura di *Nella neve*, vv. 1-7 «Edere? stelle imperfette? cuori obliqui? / Dove portavano, quali messaggi / accennavano lievi? / Non tanto banali quei segni. / E fosse pure uno zampetto di galline – / se chiaro cantava l'invito / di una bava celeste nel giorno fioco». La lirica si apre su un dodecasillabo ad attacco dattilico (1^a 4^a 7^a), cui segue un endecasillabo dattilico (1^a 4^a 7^a 10^a), un settenario anapestico (3^a 6^a), un novenario pascoliano (2^a 5^a 8^a); il verso 5 rilancia il discorso con uno scarto giambico in apertura (2^a 4^a), ma la trama ternaria riprende già nel verso successivo (altro novenario pascoliano), seguito da un dodecasillabo anapestico (3^a 6^a 9^a 11^a). Simili reticolati ritmici sembrano adombrarsi nell'ultima raccolta sereniana, o quantomeno non raggiungono mai un valore costruttivo paragonabile a quello riscontrabile nelle raccolte precedenti. Un segnale di discontinuità sottile, questo, ma di cui terremo presente nell'osservare l'alterità di *Stella variabile* all'interno dell'opera poetica di Sereni.

⁵ Pier Vincenzo Mengaldo, *Il solido nulla*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, p. 193.

Stecchita l'ironia stinto il coraggio
sfatto il coraggio offesa l'allegria.
Ma allora ma dunque sei tu
che mi parli
da sotto la cascata di foglie e fiori,
proprio tu che rispondi?
Oh i paramenti
della bellezza, gli addobbi della morte...

Il distico d'apertura (il passaggio è tratto dall'attacco di *Requiem*, vv. 1-7) descrive, nella coppia di endecasillabi battenti in 6^a, un sincopato ritornare su di sé del concetto, in un climax di involuzione-devoluzione che non ha sviluppo, ma circolarità come inceppata:⁶ la serie asindetica descrive, in chiastico contrappunto (giocato sul termine medio «coraggio» e contesto in una condensazione fonica – «Stecchita l'ironia *stinto* il coraggio / *sfatto* il coraggio offesa l'allegria» – di cui è spia d'evidenza la rima antitetica interna *ironia* : *allegria*), un caso tipico di quei *cluster*, «arci-frasi» ottenuti per agglutinamento di termini o sintagmi, presenti in misura significativa nel discorso della raccolta di cui ci stiamo occupando.⁷

Lo scarto gnomico è segnato nella dubitante coppia costituita dai vv. 3-4, rispettivamente ottonario tronco e quinario, che fanno scivolare nel faticoso dubbio il discorso dell'io lirico (emblematico il doppio strappo avversativo-conclusivo dei quattro nessi in serie «Ma allora ma dunque»). Il distico, franto e scaleno nelle misure versali, si allarga poi impreveduto nel tredecasillabo (endecasillabo ipermetro di 2^a 6^a 10^a 12^a): la pioggia di elementi arborei smuove l'*impasse* dialogica, il discorso riprende dubitante *ma* subito si arresta, in un dubbio reso iconicamente dallo spezzarsi a gradino dell'endecasillabo posto al v. 6.

Come possiamo osservare, la ritmica di tensione e distensione viene ottenuta qui attraverso l'assemblaggio di misure versali diverse,⁸ che mimano incertezze, *lapsus*

⁶ Di «tipico *piétiner sur place*» della parola sereniana nei suoi stilemi iterativi ha parlato, a proposito di *Stella variabile*, Mengaldo (*Tempo e memoria in Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 50).

⁷ Il fenomeno viene messo in luce da Girardi, in cui troviamo una dettagliata descrizione delle varie declinazioni dello stilema, indice di un pervenire della parola e delle frasi « alla conoscenza poetica soltanto se [...] fuse in un'unità superiore, una sorta di 'arci-parola' e 'arci-frase'», o, ancora, di un «possesso cognitivo delle cose [...] tentato faticosamente attraverso un cerchio di approssimazioni». Citiamo da Girardi, *Una figura sintattica dell'ultimo Sereni*, cit., p. 140.

⁸ La tessitura discontinua è vista da Esposito come una degli strumenti impiegati dal lirico contemporaneo per recuperare uno «scheletro o schema, [...] *barre d'appui*» (Franco Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 318) un

e binari morti del pensiero autoriale.

Prendiamo ora la gestione delle inarcature. Talvolta è il discorso a modellare la trama discontinua e diseguale sopra descritta, rilevando in *coupes méditées* le proprie istanze iterative; è il caso di sequenze anaforico-progressive, che assemblano il dettato in successioni additive gestite in testa di verso:⁹

nell'agguato di un pensiero da sempre simile a sé
sempre previsto per quel punto
sempre pensato uguale
(*Posto di lavoro*, vv. 6-8)

ci vuole tutta la fatica tutto il male
tutto il sangue marcio
tutto il sangue limpido
di un secolo per farne uno...
(*Poeti in via Brera: due età*, vv. 4-7)

Il senso determina l'estensione ed il taglio del verso, nella creazione di quelle che

impianto ritmico che distingue la comunicazione poetica da quella prosastica: «l'alternanza di versi lunghi e versi brevi, che nella loro opposizione e comunque nel loro contrappunto rimandano all'idea di un paradigma ritmico» (Eduardo Esposito, *Il verso. Forma e teoria*, Roma, Carocci, 2003, p. 143; la citazione da Fortini è portata da Esposito a introdurre il proprio discorso sulla ritmica del verso libero novecentesco).

⁹ Il fenomeno si presenta con costanza lungo tutta la raccolta: per un breve elenco (che non si pretende esaustivo) si vedano *Lavori in corso* II, vv. 2-3: «di volermi morto. Tale mi sperano: / morto, ma con infamia. Non sanno»; *Addio Lugano bella*, vv. 12-14: «Ma io, mia signora, non mi appello al candore della neve / alla sua pace di selva conclusiva / o al tepore che sottende di ermellini»; *Interno*, vv. 10-12: «Questo sarebbe la pace? Stringersi / a un fuoco di legna / al gusto morente del pane alla / trasparenza del vino» (qui con *variatio* dello schema nel secondo verso e rinserramento a *reddito* del v. 11); *Crescita*, vv. 1-2: «È cresciuta in silenzio come l'erba / come la luce avanti il mezzodì»; *A Venezia con Biasion*, vv. 13-14: «Col male di una domanda non fatta / di una risposta non giunta»; *Poeta in nero*, vv. 1-2: «Nera cintura stivaletti neri / nero il cappelluccio a cencio» (anche qui *reddito* nel primo verso - tale figura è indicata come emblematico stilema del serrarsi sereniano attorno all'esistenza da Alessandro Banda, *Percorsi retorici nell'opera poetica di V. Sereni*, Tesi di Dottorato in Filologia Romanza e Italiana, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, A. A. 1990-91, pp. 1-3); *Festival*, vv. 3-4: «Eccolo sempre più angusto / sempre più stipato di vetrine con»; *Muezzin*, vv. 6-7: «e a quest'ora della notte / in questa ora morta»; *Un tempio laico*, vv. 5-6: «Come si screziano d'oro / come lampeggeranno vuota eternità»; *Villaggio verticale*, vv. 12-13: «È a un'ora di marcia / al sole di un'altra provincia».

sono indubbiamente strutture parallelistiche (rafforzate dall'anafora), ma non figure d'ordine: piuttosto approssimazioni di scala, di messa a fuoco, basi che il discorso genera per il proprio incedere discreto.

Recuperi anaforici emergono anche a distanza, soprattutto nei casi in cui una voce si inframmetta volatile nel monologare interiore:¹⁰

Purché si avesse una storia comunque
– e intanto Monaco di prima mattina sui giornali
ah meno male: c'era stato un accordo –
purché si avesse una storia squisita tra le svastiche
(*In una casa vuota*, vv. 7-10)

Ancora non lo sai
– sibila nel frastuono delle volte
la sibilla, quella
che sempre più ha voglia di morire –
non lo sospetti ancora
(*Autostrada della Cisa*, vv. 24-28)

Un secondo fatto degno di nota va in direzione opposta, portando a confliggere l'articolazione della voce con il ritmo imposto al testo dal *découpage*:¹¹ ci riferiamo ai

¹⁰ Così Testa: «Sereni conquista [...] un registro dialogico poco frequentato nella nostra poesia e arriva a mettere in scena un discorso folto di cadute, reticenze, pause, segni del non detto» (Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p.5. In effetti tali fenomeni appaiono soprattutto nelle liriche di datazione più alta, più vicine dunque al contesto drammatico, polivoco degli *Strumenti umani*. Qualche esempio ulteriore: *Quei tuoi pensieri di calamità*, vv. 1-7 (qui coinvolto anche il titolo, aggettante sul componimento): «e catastrofe [...] e questi che ti sorridono amici»; *Toronto sabato sera*, vv. 1-6: «e fosse pure la tromba da poco [...] / e fosse pure Toronto non altro che una Varese più grande»; *Poeti in via Brera: due età*, vv. 1-4: «Ci vuole un secolo o quasi [...] ci vuole tutta la fatica tutto il male»; *Revival*, vv. 14-16: «E grinte e sarcasmi da finestre a finestre [...] / da facciate minacciate di crollo» (qui si compone la costruzione progressiva con la sua negazione, la devoluzione nell'identico nel sintagma posto a chiusa del primo verso); *Domenica dopo la guerra*, vv. 17-19: «mare per anni solitario [...] / braccio di mare divenuto attonito»; *Niccolò*, vv. 15-18: «[...] Adesso / [...] / adesso so chi mancava nell'alone amaranto»; *Verano e solstizio*, vv. 15-17: «questo è el verano e il Verano [...] / questa l'estate di Roma di Spagna di dovunque».

¹¹ Un impiego, questo, più tradizionale dell'inarcatura, assimilabile alla definizione datane da Cernuda «un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase» ripresa da Menichetti (Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993, p. 485). La pratica è frequente ed è, ci sembra, una delle marche stilistiche della raccolta: si vedano almeno *Quei tuoi pensieri di calamità*, vv. 3-4: «venuto a stare, già / abitata»; *Lavori in corso II*, vv. 3-4:

frequenti casi di spezzatura arbitraria del dettato poetico nelle ultime sedi del verso, insomma ai numerosi, evidenti *contre-rejets* sereniani:

per lavoro) svoltando dalla scala della vita.

Logoro

di quei reiteranti il tappeto in quel punto
(*Posto di lavoro*, vv. 3-4)

è in famiglia con te. Il tuo profilo
caparbio a ricucire il giocattolo
(*Di taglio e di cucito*, vv. 6-7)

quell'ombra – adesso dormi, riposa.

Mi hai

tolto l'aculeo, non
il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei
(*La malattia dell'olmo*, vv. 28-30)

I sintagmi che vengono a spezzarsi in punta sono spesso dei più coesi, intervenendo la rottura tra attributo e sostantivo, o, come nel terzo esempio citato, tra i due componenti della medesima forma verbale. Frequente è l'impiego, a ricaricare iconicamente lo strappo, del verso a gradino, che lancia quasi visivamente l'innesco al di fuori della partitura metrica.¹²

Scalano l'uno sull'altro la frase ed il verso, ed è importante notare come il termine

«morto, ma con infamia. Non sanno / che ho fatto di peggio che li ho»; *Addio Lugano bella*, vv. 3-4: «mi rinnega in effigie, rifiuta / lo specchio di me (di noi) che le tendo»; *Le donne*, vv. 7-8: «sgomitando, calciandole via). Nella stanza / lievitava in caligine il silenzio»; *Interno*, vv. 4-6: «Le colline si coprono di vento. Altri già / battagliano là fuori, la parola / è alle giovani frasche avventantisi ai vetri» (qui con doppio scivolamento in discrasia); *Poeta in nero*, vv. 5-6 (qui con taglio su segmento eterolinguistico): «un cartello con la scritta: *Ich bin / stolz ein Dichter zu sein*»; *Revival*, vv. 23-24: «scavalla lo spettro televisivo –... ecco che torna / la pioggia»; *Paura prima*, vv. 9-11 (anche qui su campata di tre versi): «che a me solo sto parlando. Ma / non serve, non serve. Da solo / non ce la faccio a far giustizia di me»; *Paura seconda*, vv. 11-12: «Vittorio) mi disarmo, arma / contro me stesso me»; *In salita*, vv. 16-17: «gelandosi nelle pupille. Ma ero / io il trapassante, ero io».

¹² Lo stilema, di origine teatrale, viene impiegato in Sereni tanto drammaticamente, per scandire appunto il passaggio da una voce ad un'altra (si veda l'esempio citato dal finale de *La malattia dell'olmo*), tanto iconicamente, frustata tonale che spesso viene a sfogare il sovraccarico di senso generato dalle sequenze iterative (di entrambi gli impieghi dello stilema parla diffusamente Rodolfo Zucco nel suo *Versi a gradino nel primo Caproni*, in Id., *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Aragno, 2013, pp. 27-58).

posto in punta (o il sintagma) segua una pausa sintattica forte: deliberata discrasia fra metro e sintassi, compresenza di segnali di carattere opposto la cui risultante è un discorso ultimo che inizia quando il parlante ha terminato il fiato.¹³

Osserviamo infine come il dettato venga frammentato anche nei coaguli sintagmatici in cui l'abbiamo visto sovente rappersersi: gli stessi *cluster* sopra descritti vengono talvolta flessi in inarcatura:

Si ravvivassero mai. Sembrano ravvivarsi
di stanza in stanza, non si ravvivano
veramente mai in questa aria di pioggia. Si è
ravvivata – io veggente di colpo nella lenta schiarita –
una ressa là fuori di margherite e ranuncoli.
(*In una casa vuota*, vv. 1-5)

La serie tetrastica,¹⁴ declinata in poliptoto, si stende e ritorna ad elastico attorno alla segmentazione versale, serrata in *reddito* pronominale nel primo verso, s'arresta poi

¹³ Un altro fenomeno notevole e diffuso è quello della deissi sospesa, di versi che cioè terminano su marche deittiche (siano esse spaziali, temporali o di persona), coordinate referenziali che vengono però a sbiadirsi o ad assolutizzarsi (rinunciando comunque alla propria puntualità) nella posizione estrema del verso: *Quei tuoi pensieri di calamità*, v. 3: «venuto a stare, già»; *Posto di lavoro*, v. 4: «di quei reiteranti il tappeto in quel punto»; *Lavori in corso* III, v. 4: «battente diversa ala da laggii», e v. 14: «presto travolti in quelle»; *Interno*, v. 4: «Le colline si coprono di vento. Altri già», e v. 15: «il giorno da poco andato giù»; *Poeti in via Brera: due età*, v. 8: «(Frattanto)»; *A Venezia con Biasion*, v. 23: «spendersi, ma questo»; *Revival*, v. 7: «la balconata di cornacchie lassù»; *Domenica dopo la guerra*, v. 14: «E si divorano con gli occhi, sì»; *Esterno rivisto in un sogno*, vv. 36-37: «Lassù / per poco ancora»; *Giovanna e i Beatles*, v. 16: «seduttore immancabile sin quando»; *Un tempio laico*, vv. 9-10: «lo strapotere la / destituzione il tradimento» (qui con inarcatura fortissima a separare l'articolo dal sostantivo); *Traducevo Char VIII*, v. 5: «viene a cadere qui».

¹⁴ L'esempio è anche in Girardi, *Una figura sintattica dell'ultimo Sereni*, cit., p. 140. Altri casi assimilabili a quello in questione (citiamo solo i frammenti di verso contenenti i componenti dei *cluster*) sono in *Lavori in corso* II, vv. 6-7: «foglie / inezie segni»; *Addio Lugano bella*, vv. 14-15: «di ermellini / legni bracieri e cere», e vv. 20-21: «tra montagne / incerte laghi transitori»; *Interno*, vv. 6-7: «alle giovani frasche avventantisi ai vetri / alle eriche alle salvie», e vv. 17-18: «nel vello dei dirupi nel velluto / delle false distanze»; *Domenica dopo la guerra*, vv. 10-12: «stordimento / di campane, rimasuglio / di fumo»; *Festival*, vv. 5-6: «fiale brevetti manichini ortopedici / etichette adesive»; *Villaggio verticale*, vv. 5-8: «setole e velluti / scricchiolii di porte / appena schiuse rimpalli / d'echi gibigianne cucù»; *Martellata lentezza*, vv. 9-10: «vecchi danni anni / di prostrazione»; *Madrigale a Nefertiti*, vv. 6-7: «tra palmizi e dune / e sponde smeraldine»; *Requiem*, vv. 6-7: «i paramenti / della bellezza, gli addobbi della morte...»; *Il poggio*, vv. 4-5: «ombre di campagne scale / naturali».

nella *correctio* in punta alla coppia costituita dai vv. 1-2 («non si ravvivano», e si frange infine nella sua cellula minima separando copula e corpo nominale nell'inarcatura innescata sul limitare del terzo verso.

Nella compresenza dei due stilemi (il *cluster* sintagmatico e il *contre-rejet* liminare) vediamo la creazione di un *usus* e la sua successiva rielaborazione, e non si tratta di maniera, ma di personalissima modulazione della propria personale voce, di piena esperienza di quello che potremmo chiamare, con un'espressione celaniana, il proprio «angolo d'incidenza».¹⁵

Discontinua e a strappi, così come abbiamo visto esserlo nelle misure versali e nella gestione del dettato nei rapporti con l'apparato metrico, *Stella variabile* lo è anche nella configurazione metrica delle proprie liriche. Configurazione che è, va detto subito, del tutto indipendente dal paradigma tradizionale: la «metricità esteriore del libro è ridotta ai soli a capo», un «metro libero» concretizzantesi in «eterometrie versali 'forti', di strofe dalla misura instabile».¹⁶

L'estensione dei componimenti presenta una notevole escursione, che varia dai soli tre versi di *Crescita* ai 59 della tripartita *Lavori in corso*, per arrivare ai 310 del poemetto *Un posto di vacanza*; la ripartizione strofica modella la caratteristica alternanza di piani del discorso della poesia sereniana matura, fatta di strappi temporali, di avvicinarsi di voci sulla scena, di luminose momentanee intuizioni appena oltre l'esperienza:¹⁷

¹⁵ Il quale angolo d'incidenza è, nella poetica celaniana, l'assunto di base per l'attualizzazione liberatrice con cui la poesia afferma sé stessa: «Codesto pur sempre del poema, è chiaro che lo si può ritrovare solo nel poema di colui il quale non dimentica che sta parlando sotto l'angolo d'incidenza della sua propria esistenza, della sua condizione creaturale» (Paul Celan, *Il meridiano*, in Id., *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008).

¹⁶ Girardi, *Una figura sintattica dell'ultimo Sereni*, cit., p. 144, nota 10.

¹⁷ Scrive Enrico Testa a proposito della poetica della terza raccolta sereniana: «L'io degli *Strumenti umani* [...] è preda di relazioni con voci e figure che drammaticamente gli si oppongono e che al conforto dell'autorispecchiamento sostituiscono l'impotenza provata da chi "non può nulla contro un solo sguardo / di altri". Ne viene il dispiegarsi di una fenomenologia della persona altrui dagli esiti variati e complessi» (Testa, *Dopo la lirica*, cit., p. 5). Ricordiamo che la formazione filosofica di Sereni si è svolta, attraverso la lezione di Banfi, sulle formulazioni dell'esistenzialismo tedesco, e che molto devono aver influito sulla formazione del pensiero sereniano le riflessioni sul rapporto io-altro di Jaspers e Husserl. Sull'influsso di Banfi sulla formazione intellettuale di Sereni si veda Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, soprattutto le pp. 43-85.

Giusto qualche esempio di ripartizione strofica: scarti avversativi segnano la ripartizione interna di *Lavori in corso* I, dove in apertura delle strofe II, III, IV e V troviamo i nessi «non»

Venga per un momento la fitta del suo nome
la goccia stillante del suo nome
stilato in lettere chiare su quel muro rovente.

Poi mi odierrebbe
l'uomo dalle suole di vento
per averci creduto.

Ma l'ombra volpe o topo che sia
frequentatrice di mastabe
sfrecciante via nel nostro sguardo
irrelata ignorandoci nella luce calante...

Anche tu l'hai pensato.

Sparito, sgusciato nella sua casa
di sassi di sabbia franante
quando il deserto ricomincia a vivere
ci rilancia quel nome un lungo brivido.
(*Rimbaud – scritto su un muro*)

I 15 versi si organizzano in 5 strofe di ampiezza diseguale (due terzine, una quartina, una strofa costituita dal solo v. 11, una seconda quartina), strofe che disegnano una traiettoria a cascata, dove ogni variazione ne ingenera un'altra, ad essa dipendente ed imprevista nel primo inizio. La deissi e l'articolazione argomentativa seguono infatti due traiettorie indipendenti: il nesso temporale che apre il v. 4 («Poi») si applica ad una presenzialità spaziale («quel muro», v. 3). Gli stessi «Ma» e «Anche» (vv. 7 e 11) non intersecano il discorso precedente, evocando invece figure umbratili («l'ombra [...] sfrecciante [...] irrelata») o personaggi reali universalizzati nel «tu» lirico.¹⁸

(v. 8), «oppure» (v. 11), «o anche» (v. 15), «comunque» (20); seguono un contrappunto invece drammatico gli stacchi strofici di liriche come *Domenica dopo la guerra* (in cui si alternano la scena della coppia osservata dall'autore all'evocazione di un possibile *milieu* altro per la scena descritta – si vedano soprattutto le strofe II, III, IV e V), *A Venezia con Biasion, Sarà la noia*, dialogo che si fa colloquio onirico in *Esterno rivisto in un sogno*; stacchi temporali scandiscono liriche come *In una casa vuota* (la strofa II, vv. 7-11, è inaugurata da «Purché si avesse», mentre la seguente, e conclusiva, si apre su «Oggi si è», v. 12), *Nell'estate padana e Poeti in via Brera: due età*, testo la cui seconda cellula metrica è tutta racchiusa nella parentetica introdotta dall'avverbio-verso «Frattanto» (v. 8).

¹⁸ Possibile che questo «tu» stia per il compagno di viaggio che mostrò a Sereni la scritta in questione, durante il viaggio compiuto dall'autore in Egitto nel 1979. Sulla questione si veda Rodolfo Zucco, *Dediche di Vittorio Sereni*, in Id., *Gli ospiti discreti*, cit., p. 17.

La varietà formale della raccolta sembra polarizzarsi attorno a due soluzioni opposte, consistente la prima nello strutturare versi lunghi in componimenti di ampiezza superiore alla media del libro (che si attesta sui 17,5 versi per lirica), reinterpretando in questo quel «procedere fluido e diffuso, stratificato e avvolgente-conglobante»¹⁹ espresso già negli *Strumenti Umani*: è il caso di poesie come *Toronto sabato sera*, *Lavori in corso*, *Addio Lugano bella*, *Niccolò*, *Verano e solstizio*, che poi sono quelle dalla datazione più alta;²⁰ metri ampi ed elastici, in cui si sviluppa il carattere compositivo più tipico della poetica sereniana, il dialogo esperito, teatralizzato o monologante, o esteso a quei referenti antropologicamente radicati individuabili nel mondo naturale e in quello dei morti.²¹

Sul rovescio di questa tendenza, che risulta di fatto quella dominante nell'economia complessiva del libro (la troviamo diffusamente distribuita nelle sezioni I, II, III e V), ne troviamo una opposta, che viene a definire un gruppo invece molto compatto e geograficamente determinato: si tratta delle otto liriche riunite nella IV sezione sotto il titolo *Traducevo Char*, come introdotte dalla precedente *Fissità* (posta in limine alla terza parte).

Qui abbiamo testi molto brevi (una media di 10 versi), composti in prevalenza in versi tradizionali, mediamente inferiori all'endecasillabo; la datazione è, per tutti, molto bassa, a ridosso dell'anno di pubblicazione della raccolta: *Madrigale a Nefer-titi* e le liriche I e VIII della sezione sono del 1980, *Fissità*, *Muezzin*, *Un tempio laico*,

¹⁹ Mengaldo, *Il solido nulla*, cit., p.192.

²⁰ *Toronto sabato sera* (1968) si compone di 17 versi, le cui misure oscillano dalle nove alle ventitré sedi sillabiche, per una media di 12 sillabe per verso; il tritico riunito sotto il titolo *Lavori in corso* (1967) accoglie nei suoi 59 versi complessivi metri dal quadrisillabo al verso lunghissimo (24 sillabe), ma si compone di un passo prevalentemente lungo (media di oltre 11 sillabe per verso); lo stesso avviene per *Addio Lugano bella* (1970, 32 versi, media di quasi 12 sedi sillabiche per unità metrica), *Niccolò* (1971, 28 versi, media attorno alle 12 sillabe), *Verano e solstizio* (1974, 21 versi, passo medio eccedente l'endecasillabo).

²¹ Ancora una volta Testa: in «*Stella variabile* [...] i motivi della presenza dei morti e delle figure arboree si radicalizzano e si legano ad altri temi» (Testa, *Dopo la lirica*, cit., p. 6). Un caso esemplare può essere *Autostrada della Cisa*, testo lungo (31 versi) in versi lunghi (media di 11 sillabe per verso), sulla cui scena, in un alternarsi di piani temporali («Tempo dieci anni» v. 1 > «Oggi» v. 4) e spaziali collidenti («come di là dal valico un ritorno d'estate» v.13; «fare di Mantova una Tenochtitlan», v. 20), le istanze dialogiche sereniane si compongono, fra riemergenze memoriali («(con malagrazia fu calato giù / e un banco di nebbia ci divise per sempre)», vv. 2-3), discorsi riportati («Sappi – disse ieri lasciandomi qualcuno», v. 9), epifanie arboree («vede laggiù quegli alberi perpetuare / ognuno in sé la sua ninfa», vv. 16-17), e indelebili negazioni di contatto con i trapassati («tendo una mano. Mi ritorna vuota. / Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria», vv. 22-23).

Villaggio verticale, *Martellata lentezza* e *Notturmo* del 1981.

Marche evidenti d'alterità rafforzano l'isolamento della sezione rispetto al passo medio del libro; la rastremazione del discorso, ridotto in sostanza al binomio io-paesaggio, esclude la città e le sue voci dal canto.²² L'altro, nel dialogo, è qui il solo «tu»,²³ e con buona probabilità si tratta del «tu / falsovero dei poeti», fuso in ossimoro e spezzato in inarcatura ai vv. 16-17 di *Niccolò*.

Il lessico stesso stacca sulla temperatura media della raccolta, e si condensa qui il «non raro candirsi del registro alto in partiture araldiche e raggelate» già rilevato da Mengaldo:²⁴ gli elementi si compongono in una sintassi che si confronta con la *brevitas* metrica e costruisce per giustapposizioni nominali, risemantizzando le costruzioni progressive impiegate nei testi più estesi:

È a un'ora di marcia
al sole dell'altra provincia
la forma desiderata.
(IV, *Villaggio verticale*, vv. 12-14)

²² Questi i termini che definiscono il paesaggio della IV sezione: «acqua», «verde» sostantivo (I); «torre» (*Muezzin* – ricordiamo che in *Diario d'Algeria* la sezione eponima si apre sul distico «lassù dove di torre / in torre balza e si rimanda»); «spianata», «falsopiano», «riva» (*Un tempio laico*); «villaggio», «siepi», «costone», «acropoli», «altra provincia» (*Villaggio verticale*); «distesa dei grilli», «stellata prateria» (*Notturmo*); «palmizi», «dune», «sponde smeraldine» (*Madrigale a Nefertiti*), «costa splendente», «vallata ariosa», «Vaucluse» (VIII). Lo scenario è mutato, non è più quello urbano radicato, percorso dagli *Strumenti umani*, né tantomeno quello verde di fresca giovinezza di *Frontiera*. Piuttosto, il parallelo va fatto con alcuni esterni della seconda raccolta, soprattutto dalla sezione *Diario d'Algeria*.

²³ Interessante è qui osservare quanto accade nell'elaborazione di *Notturmo*, lirica in cui il *tu* è matrice fonica del componimento e come incapsulato nel titolo stesso: il v. 1 «Confabula di te laggiù qualcuno» recitava, nelle prime fasi, «confabula di me»; allo stesso modo i vv. 5-6, posti in apertura della seconda quartina, mutano un primo «non *mi* vuole *mi* espatria / si libera di *me*» nel definitivo «Non ti vuole ti espatria / si libera di te». Interpretiamo la correzione come un movimento verso un lirismo più tradizionale, tradizionalissimo se vogliamo, lirismo che vedremo contrassegnare le liriche della parte IV su più livelli.

²⁴ Mengaldo, *Il solido nulla*, cit., p. 193. Si concentrano infatti in questa zona diversi registri di lessico 'alto', quali quello lirico – soprattutto nell'aggettivazione («gualcita», I; «screziano» *Tempio laico*; v. «sponde smeraldine», *Madrigale a Nefertiti*; «stellata prateria», *Notturmo*; «boschiva rosa», *Martellata lentezza*; «costa splendente» e «vallata ariosa», VIII), e quello icastico-evocativo (I, «falcate pulverolente»; *Tempio laico*, «lampeggeranno» e «strapotere»; *Notturmo*, «ineluttabile»; VIII, «scavalcava» e «s'impiglia»; *Villaggio verticale*, «siepi / vaneggianti», «scricchiolii» e «gibigianne»; *Martellata lentezza*, «caverne del sangue», «taide» e «giuda»).

Bastava un niente
e scavalcava un anno
una costa splendente
una vallata ariosa
viene a cadere qui
e s'impiglia tra i passi
negli indugi della mente
la foglia che più resiste –
voglia intermittente: Vaucluse.
(VIII)

In questa sezione, sul solco tracciato da Char, sembra tornare a lampeggiare intermittente la *Stella variabile* della poesia,²⁵ opzione da opporre, con coraggioso, *deliberate belief*, al serrarsi attorno all'io dell'impasse interpretativa constatata nel limitare della parte terza del libro:²⁶

Cose che io non so fare. Nominarle appena.
Da me a lui nient'altro: una fissità.
Ogni eccedenza andata altrove. O spenta.
(*Fissità*, vv. 6-8)

Perché ciò avvenga, sembra suggerire Sereni, la poesia deve riconoscersi come atto poetico, «audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème»;²⁷ e riconoscere sé stessa anche negli atti altrui, nelle voci dei tanti poeti che attraversano in maniera meno coperta dell'usuale l'ultima raccolta sereniana:²⁸ pensiamo a quelli

²⁵ Emblematiche a riguardo, soprattutto per quanto ci dicono sul senso tratto da Sereni dall'opera chariana, queste brevi righe, tratte dall'introduzione alla traduzione del 1968 dei *Feuillets d'Hypnos*: «nei *Feuillets* [...] la poesia oltre a essere protagonista o quasi, e costante interlocutrice, appare [...] come un pensiero fisso, una stella fissa, un polo» (PP 882).

²⁶ Impasse che ha le sue radici nel crollo della possibilità di una fenomenologia di radice husserliana: serratosi ermeticamente l'io nel suo *inner world*, nulla può egli accogliere di credibile (veritiero) dalla sua propria esperienza. Ma nel riconoscimento dell'impasse, nello scorgere la linea su cui l'io si serra in sé («possiamo vivere solo sul semiaperto, esattamente sulla linea ermetica di spartizione tra l'ombra e la luce») così Char, citato da Sereni nel '76 in *René Char: il termine sparso*, oggi PP 1047), sta il suo superamento: «Si giunge all'essere passando attraverso l'esistenza a patto di riconoscere il sostanziale non-essere di questa; a patto soprattutto di sapere che niente di quanto ci sta davanti o attorno o a fianco è posseduto da noi» (*L'oltre della poesia: Pedro Salinas e Paul Celan*, PP 999. La lettura è del 1976).

²⁷ Altra citazione chariana dall'introduzione alla traduzione dei *Feuillets d'Hypnos*, PP 895.

²⁸ Sulla riflessione sereniana attorno al valore e al ruolo della tradizione si veda quanto

nominati esplicitamente come Char, Ungaretti e Apollinaire, oppure a quelli citati scopertamente,²⁹ ai presenti con versi propri (Fortini in *Un posto di vacanza*) anche tradotti (Williams e Rabéarivelo).³⁰ Leopardi infine, la cui *Imitazione* presta le rime alle punte dei versi 3 e 7 della lirica che chiude la sezione *Traducevo Char*,³¹ la cui poesia, *la poesia*, è «foglia che più resiste».³²

nota D'Alessandro a proposito dell'intervento di Sereni sulle *Rime* di Michelangelo: «gli consenti [...] di riconoscere la naturale continuità della tradizione, nella presenza, tra gli appunti del Buonarroti, di citazioni, di “ricordi e abbozzi, parole di altri [...] divenuti emblematici e memorabili, cioè duraturi nella memoria e destinati a coprire lo spazio aperto da emozioni e situazioni che uno ha espresso e che altri rivivono nella propria esperienza”». Citiamo da D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 173.

²⁹ Si vedano almeno i due calchi dall'ungarettiana *Di Luglio*, uno in *Un posto di vacanza* V, v. 43 «salta fossi fora siepi scavalca muri» (da «strugge forre beve fiumi / macina scogli splende», vv. 4-5; il secondo in *Verano e solstizio*, v. 9: «la sua più mortale calcinazione» (in Ungaretti abbiamo «occhi calcinanti» al v. 9); poi le varie aperture di lirica su calchi chariani indicate da Isella nell'Apparato (P 805, 807, 809, 815).

³⁰ Il primo nella parentetica (*e vuoti i letti umidi i divani le poltrone deserte*) di *Toronto sabato sera*, che compatta in asindetica giustapposizione i vv. 22-23 di *Queste sono*, versione sereniana di *These*; tre sono i versi di Rabéarivelo inclusi nel primo movimento di *Un posto di vacanza*, vv. 36-39: «“Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle / cose: come puoi conoscerle?” dicono ridendo / gli scribi e gli oratori quando tu...».

³¹ La «foglia che più resiste» ci ricorda la *foglia* della leopardiana *Imitazione*, e molto da vicino se consideriamo l'inconsueta (per Sereni) serie rimica tetrastica *niente* (v. 1) *splendente* (v. 3) *mente* (v. 7) *intermittente* (v. 9, rima interna su cesura in 6^a), generata dalle rime cardinali *perpetuamente* – *naturalmente* presenti ai versi 8 e 11 della traduzione leopardiana da Arnault. Ricordiamo infine, e si tratta di un curioso corto-circuito terminologico, che Sereni parlò di «imitazione» riguardo alla sua esperienza di traduttore di Char (*I Feuilletts d'Hypnos*, PP 885).

³² «La nostra gioventù – parlo di una parte della mia generazione letteraria e senza alcun riferimento alla cosiddetta poesia pura – se pensava alla poesia pensava anzitutto a Leopardi, ma dietro Leopardi evocava il Petrarca» (Vittorio Sereni, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, conversazione tenuta la prima volta nel 1974, ora PP 935). Ricordiamo che la traiettoria della *foglia che più resiste* termina nell'ottava ed ultima poesia di *Traducevo Char* sulla parola «Vaucluse».

III. ...e nei dintorni

Il paesaggio nella poesia di Sereni

Giuseppe Nava

Intendo parlare qui della presenza continua del paesaggio, o di tratti paesistici, intorno all'io poetante nella poesia di Sereni, soprattutto nel primo Sereni, quello di *Frontiera* (1941), il Sereni del lago, dove predomina il tempo della natura, col ritmo delle stagioni e i colori autunnali, spesso foschi e torbidi, come in un presagio di sventura. Si veda *Inverno a Luino*, dove la calma rasserenante del luogo lacustre è rotta dagli elementi inquietanti del vento e dei fari della torpediniera, che perlustra il lago; o *Strada di Zenna*, intitolata alla strada che da Luino conduce a Zenna, uno dei valichi di confine con la Svizzera, e caratterizzata da «una geografia terrena perennemente sfiorata da slanci vitali e ombre mortuarie», come scrive Georgia Fioroni nel capello introduttivo alla poesia;¹ o ancora *Strada di Creva*, località nei dintorni di Luino dove, come hanno notato Dante Isella e Clelia Martignoni, la strada che vi conduce porta pure al cimitero: poesia tutta costruita sul contrasto tra un primo movimento, di preannuncio dell'arrivo imminente della primavera attraverso i segnali della ricomparsa delle vele sul lago e del canto del cuculo, e un secondo movimento, di ritorno dell'inverno sotto l'impeto del vento, fino alla preghiera di salvezza della chiusa: «Salvaci allora dai notturni orrori / dei lumi nelle case silenziose». Si legga in proposito la testimonianza dello stesso Sereni nell'intervista a Ferdinando Camon: «Sono nato a Luino, in un paese di frontiera. Il termine naturalmente prendeva significato proprio tra la chiusura antidiluviana della vita italiana di quegli anni, d'anteguerra, e la tensione verso quello che stava al di là, verso un mondo più grande. Ecco scaturire, da un dato geografico, un 'sentimento della frontiera'».²

Poi con *Gli strumenti umani* (1965) verrà il tempo della città, il tempo della storia, con le sue contraddizioni laceranti, i suoi mutamenti epocali, la sua 'pena di vivere': si veda *Via Scarlatti*, dove l'oscurità della via, in cui l'io poetante aspetta la donna

¹ Cfr. Vittorio Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2013, p. 138.

² Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, p. 141.

amata, corrisponde ai volti stanchi e irosi dei suoi abitanti (vv. 8-12, «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»); o *Il tempo provvisorio*, dove un paesaggio di «case dissestate» è accostato analogicamente a «morto tempo da spalare al più presto»; o ancora *Le ceneri*, dove domina «una pena senza pianto / né oggetto» e l'io poetante si sente «smarrito tra le cose», in preda alla «noia»; per finire col sogno-visione dell'io poetante di *Le sei del mattino*, che si vede tornare da morto alla propria casa, «calda ancora di me che più non ero», in una Milano battuta da «tutto quel vento», immagine in Sereni ricorrente, volta a rendere con un elemento paesistico uno stato di agitazione interna. Alla visione della città come luogo di pena e di solitudine si affianca negli *Strumenti umani* la rappresentazione dall'interno (Sereni aveva lavorato all'Ufficio Pubblicità della Pirelli dal 1952 al 1958) del processo di grande trasformazione socioeconomica dell'Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta, con l'avvento del neocapitalismo e della produzione di massa, come in *Una visita in fabbrica* (II, vv. 8-12: «Che cos'è / un ciclo di lavorazione? Un cottimo / cos'è? Quel fragore. E le macchine, le trafile e calandre, / questi nomi per me presto di solo suono nel buio della mente, / rumore che si somma a rumore e presto spavento per me / straniero al grande moto e da questo agganciato»); o nella dichiarazione di disamore per il proprio tempo (*Nel sonno*, V, vv. 1-9: «L'Italia, una sterminata domenica. / Le motorette portano l'estate / il malumore della festa finita. / Sfrecciò vano, ora è poco, l'ultimo pallone / e si perse: ma già / sfavilla la ruota vittoriosa. / E dopo, che fare delle domeniche? / Aizzare il cane, provocare il matto... / Non lo amo il mio tempo, non lo amo») e per la dimensione moderna della metropoli (si veda la poesia omonima di *Strumenti umani*, che si chiude con la serie di analogie riduttive: «le città etichette di valigie fiammelle di necropoli»).

Si tratta, nel complesso, di un paesaggio esistenziale, non vedutistico o naturalistico, senza indulgenze per il colore dei luoghi o l'elemento pittorico (tutt'al più, per la città e le sue periferie, Anceschi ha parlato di Sironi). È – tornando a *Frontiera* – il paesaggio delle stagioni, come in *Canzone lombarda* («Sui tavoli le bevande si fanno più chiare / l'inverno sta per andare di qua. // Nell'ampio respiro dell'acqua / ch'è sgorgata col verde delle piazze / vanno ragazze in lucenti vestiti. / Noi dietro vetri in agguato. / Ma quelle su uno svolto strette a sciami / un canto fanno d'angeli / e trascorrono: – *Digradante a cerchi / in libertà di prati, città, / a primavera*. // E noi ci si sente lombardi / e noi si pensa / a migrazioni per campi / nell'ombra dei sottopassaggi»); e delle età della vita (*Alla giovinezza*). È, negli anni Trenta, il paesaggio dei luoghi nati, il lago Maggiore e Luino, quest'ultima vista in lontananza (*Le mani*), come luogo della memoria (*Compleanno; 3 dicembre*), segnato dalla contaminazione di passato e presente (*Nebbia*). Scrive Mengaldo in un suo *Ricordo di Vittorio Sereni*:³

³ Del 1983; ora in *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 6-7.

«Sereni è stato un grande poeta dei toponimi [...]. I luoghi avevano per lui quasi una dignità sacra: per questo erano dei generatori così potenti della sua poesia». Più tardi, negli anni Sessanta, il paesaggio sarà quello dei luoghi di vacanza, come Bocca di Magra, dove villeggiavano altri poeti e letterati, come Franco Fortini, Elio Vittorini, Giulio Einaudi (si veda *Un posto di vacanza* nell'ultima raccolta, *Stella variabile*).

A volte quello di Sereni è un paesaggio epifanico, connotato dal ritorno del passato o da una illuminazione interiore, come in *Temporale a Salsomaggiore*:

Questa notte sei densa e minacciosa.
Dalla pianura balenano città
nell'ora finale dei convogli e il vento
nemico preme alle porte,
nelle piazze s'ingolfa e appanna i globi
della strada elegante.

S'oscura

la tua grazia e la memoria
dei parasoli brillanti per le vie
sotto le nubi tiepide, d'oro.

Né più verrà
nelle placide ore del sonno
il raccolto battito dei pozzi
che misurava le notti. I passanti
tutti hanno un volto di morte,
Emilia, nei viali
dove impazzano le foglie.
Si spegne il tempo e anche tu sei morta.

Mi riafferri coll'aria dei giardini.
Gelsomini stillanti si riaprono
a lenire la notte, si ripopola
il paese all'uscita d'un teatro.
Torna il tuo volto,
vuoi punire le torve fantasie .

Nel rombo che s'allontana
degli ultimi tuoni sorvolanti le case,
sorrido alla tua gente
sotto tettoie sonanti, in ascolto.

o in *Azalee nella pioggia*, o ancora in *Terrazza*. È questo il paesaggio dell'*hic et nunc*, d'un momento di vita, fatto di percezioni, di atmosfere, di particolari visivi o uditivi, di stati d'animo, legati tra loro da nessi analogici, che fondono insieme il

lago, la luce, i suoni, come in *Inverno* (vv. 1-11: «..... / ma se ti volgi e guardi / nubi nel grigio / esprimono le fonti dietro te, / le montagne nel ghiaccio s'inzurra- no. / Opaca un'onda mormorò / chiamandoti: ma ferma – ora / nel ghiaccio s'incre- spò / poi che ti volgi / e guardi / la svelata bellezza dell'inverno»); o in *Incontro* (vv. 1-5: «Come un rosaio, / un vortice d'ombra e di vampe / che mi fioriva d'intorno / sulla strada cancellata dal sole/ a mezzogiorno»); o ancora in *Ritorno*. Altre volte il paesaggio avvolge un personaggio femminile, come in *Diana*. Soprattutto si avvertono nel paesaggio il trascorrere inesorabile del tempo e la presenza ossessiva della morte, come in *Strada di Zenna*:

Ci desteremo sul lago a un'infinita
navigazione. Ma ora
nell'estate impaziente
s'allontana la morte.
E pure con labile passo
c'incamminiamo su cinerei prati
per strade che rasentano l'Eliso.

Si muta
l'innumerevole riso;
è un broncio teso tra l'acqua
e le rive nel lagno
del vento tra le stuoie tintinnanti.
Questa misura ha il silenzio
stupito a una nube di fumo
rimasta di qua dall'impeto
che poco fa spezzava la frontiera.

Vedi sulla spiaggia abbandonata
turbinare la rena,
ci travolge la cenere dei giorni.
E attorno è l'esteso strazio
delle sirene salutanti nei porti
per chi resta nei sogni
di pallidi volti feroci,
nel rombo dell'acquazzone
che flagella le case.
Ma torneremo taciti a ogni approdo.
Non saremo che un suono
di volubili ore noi due
o forse brevi tonfi di remi
di malinconiche barche.

Voi morti non ci date mai quiete
e forse è vostro
il gemito che va tra le foglie
nell'ora che s'annuvola il Signore.

Quanto al paesaggio di città, si tratta per lo più di Milano; oppure del paesaggio di luoghi visitati, fermato nel ricordo d'un attimo, che torna ossessivo nella memoria sotto forma d'un ritmo di jazz (*Toronto sabato sera*, in *Stella variabile*: vv. 1-5 «e fosse pure la tromba da poco / – ma con che fiato con che biondo sudore – / ascoltata a Toronto quel sabato sera // ancora una volta nel segno di Tipperary / mescolava abnegazione e innocenza // e fosse pure Toronto non altro che una Varese più grande»); oppure di paesaggi dell'immaginario cinematografico o letterario, come in *Memoria d'America*, ancora da *Frontiera*, in cui l'io poetante, immergendosi in una situazione da *western*, s'abbandona alla voglia di starsene solo «nel ranch» e s'immagina il ritorno della «cavalla che ieri ho perduto». Ancora una volta il rapporto paesaggio-io poetante è di rappresentazione d'un attimo di esistenza, mai di descrizione naturalistica. Si avverte in questo paesaggio, che al limite si potrebbe definire fenomenologico, teso com'è a cogliere il rapporto soggetto-oggetto anziché l'uno o l'altro termine, l'eco dell'insegnamento del filosofo Antonio Banfi, di cui Sereni fu allievo all'università di Milano, che, di contro al continuo riferirsi di Croce a Hegel e allo storicismo, divulgava nella Italia degli anni Trenta i filosofi della crisi, da Heidegger a Husserl. In questo concordo pienamente con l'osservazione di Mengaldo, nel già citato *Ricordo di Sereni*: «forse non è stato sufficientemente sottolineato il rapporto tra la formazione culturale fenomenologica che egli ha avuto e la sua nozione fenomenologica della poesia [...]. Sereni era l'antitesi del poeta orfico; era un poeta esistenziale». ⁴

⁴ Mengaldo, *op. cit.*, p. 5.

Gli scrittori di un poeta. Sereni lettore di romanzi

Laura Barile

1. Pre-sentire un libro. Hemingway, Julien Green e la città di Milano

La prima testimonianza del Sereni lettore di romanzi è nella lettera del 3 giugno 1938 a Attilio Bertolucci:¹ dove Sereni è un lettore di romanzi che non ha ancora letto il romanzo di cui parla, *Adieux aux armes* (vietato in Italia dalla censura fascista), e ne è tuttavia già sedotto in anticipo, grazie alle parole con cui ne ha parlato Bertolucci. Parole che hanno messo in moto la sua immaginazione nel *presentimento* di ritrovare nel libro una Milano finalmente intravista, anzi addirittura scoperta grazie alle parole dell'amico: e finalmente apprezzata per «quell'aria che le tue parole mi hanno suscitata». È un gioco di specchi di una sensibilità vibratile, che fin da subito cerca, anzi *pre-sente*, tracce di sé, dei propri luoghi e di un determinato momento della vita di quei luoghi, in un romanzo del quale pregusta per questo motivo la lettura.

«Quando lo leggerò» scrive dunque Sereni di *Adieux aux armes* nel 1938, «ritroverò quell'aria che le tue parole mi hanno suscitata: un po' grigia come sono qui certi pomeriggi di solleone – eppure la guerra era finita in autunno – che fa lividi i colori più smaglianti, anche le coccarde tricolore che portavano, ricordo, gli Americani a Luino nei giorni dell'armistizio». L'aspettativa si snoda su un doppio binario: da una parte una città, Milano, disvelata dal doppio sguardo Bertolucci-Hemingway, con una luce livida, anche nei suoi colori più vividi e smaglianti. Dall'altra la memoria del suo luogo d'origine, Luino, dove Sereni ricorda una luce simile, al passaggio degli Americani nel primo dopoguerra. Memorie infantili luinesi del primo dopoguerra accorrono di rincalzo all'immaginazione della Milano del primo dopoguerra, intravista nelle parole dell'amico a proposito di *Adieux aux armes*.

La città è teatro del momento più intenso dell'amore con l'infermiera Catherine, nella breve convalescenza del protagonista in ospedale prima di tornare al fronte:

¹ Attilio Bertolucci e Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1994, pp. 21-22.

vedi all'inizio del capitolo XVIII le lente gite al parco in carrozza, le cene al Biffi o al Gran Italia, la Galleria, i camerieri e le candele che disegnano ombre sulla tovaglia, il vino bianco Capri «secco e ghiacciato in un secchiello», i sandwiches nella piazzetta, fino agli amori notturni in ospedale, e i lunghi capelli di lei splendenti alla luce della notte...

È la Milano di prima della Grande Guerra raccontata in uno stile nuovo, tutto cose, quasi cinematografico: «Quella specie di tremito che sta dietro al titolo *Frontiera* viene da una sensibilità rilkiana, ma più nel modo di ascoltare e di vedere e di sentirsi che non dal punto di vista globale di una visione del mondo. [...] Per me Rilke poteva valere Hemingway: pur essendo tutt'altra cosa, Hemingway contava di più, nella mia formazione di quegli anni, altrettanto se non di più», dichiarava Sereni nel 1965, rievocando la Milano di prima della seconda guerra.² Vedi l'attacco di *Via Scarlatti*: «Con non altri che te / è il colloquio [...]» (*Il colloquio* era il titolo originale). È a Milano che si rivolge il poeta nel secondo dopoguerra al ritorno dai campi algerini – città vagheggiata che si presenta ora con un segno cambiato, negativo, dopo la cesura della guerra, della prigionia e della assenza da sé e dalla Storia: con la chiusa circolare: «E qui t'aspetto».

La poesia piacque a Parronchi: «Che chiarezza e che alito incantato [...]. Potrebbe essere il più bel Rilke». Ma aggiungeva il nome di Eliot, con il quale gli sembrava che Sereni avesse in comune «la capacità di assorbire e di reagire in contatto con elementi estranei, di caricare cose vedute per la prima volta di tutta una corrente affettiva».³ E Sereni:

Non sbagli. Anzi, hai tanta ragione che i primi due versi (che non sono poi, io credo, i migliori) sono nati nella suggestione del primo verso di East Coker: «In my beginning is my end». È un riferimento del tutto esteriore, ma avuto un senso l'averne la musica nell'orecchio. Strana poesia, non so come venutami tutta insieme nel dormiveglia di una delle più grigie e oppresse domeniche della mia vita. Il giorno prima avevo detto quasi distrattamente a mia moglie che la nostra vita faceva pensare a certi ambienti di Green (avevo appena finito di tradurre il *Léviathan*). Forse l'ho sognata di notte e l'ho scritta al risveglio. Eccezionale in me che scrivo sempre a distanza di anni senza mai prescindere da una lunga memoria.⁴

Appena tornato, Sereni si era infatti dedicato alla traduzione per Mondadori di *Lévia-*

² Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, p. 142.

³ *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni - Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, lettera XX, pp. 66-67.

⁴ Ivi, pp. 73-74; lettera dell'8 febbraio 1946.

than «per la pagnotta», come scrive nel marzo '46. Il libro, scritto in francese da Julien Green, americano nato a Parigi e anche lui volontario nella prima guerra nell'esercito francese, era uscito con successo da Seuil nel 1929: si tratta di una «sconcertante e impervia opera», come scrisse Walter Benjamin, dove «il dolore è il tema dominante, anzi unico». Le sue figure, nient'affatto moderne, si consumano in una *passio* smisurata che toglie loro la capacità di vivere: qui in particolare è la passione amorosa. E Benjamin scriveva: se «Proust evoca l'ora magica dell'infanzia, Green fa ordine nei nostri più remoti territori». ⁵ Vigorelli nell'agosto 1938 aveva recensito su «Corrente» il diario di Julien Green uscito da Plon: la scelta di questo romanzo non doveva dunque essere poi troppo dispiaciuta a Sereni. ⁶

Tutti i personaggi del romanzo sono prigionieri di se stessi, secondo Mauriac, come quando negli incubi valichiamo un muro dietro l'altro fino ad arrivare al muro che noi stessi costruiamo intorno alla nostra psiche, «quello dove ogni sforzo è vano». ⁷ La melodrammatica storia ha infatti tuttora una sua potente suggestione proprio per questa capacità di sofferenza dei personaggi, con la loro ossessione che si dispiega nei cupi paesaggi del piccolo paese di provincia: luoghi e persone che non aiutavano il traduttore a uscire dalle secche della depressione nuovamente in agguato. «Caro Attilio – scrive il 3 novembre 1946 –, è un periodo abbastanza tetro, troppo simile a quell'altro inverno del primo dopoguerra [...]». ⁸ Ma come sappiamo, la Milano di *Via Scarlatti* si salva invece grazie al bellissimo «scatto di tacchi adolescenti» del v. 14!

Quello della città, uno dei grandi temi della modernità a partire da Baudelaire rivisitato da Benjamin, è centrale negli *Strumenti umani*. Il paesaggio urbano con le tracce che la guerra vi ha impresso, diventerà l'oggetto della sua poesia, dove più forte s'incide il senso di colpa che la caratterizza.

In uno dei tanti scritti in versi e in prosa che esplorano quel rovello, rievocando nel 1960 la Milano della vigilia di guerra, Sereni esprime con mirabile chiarezza la 'colpa' che a quel paesaggio urbano è per lui connessa, l'*enigma* sul quale è tornato e tornerà a scrivere con prassi ricorsiva per tutta la vita: il non avere capito. Milano gli era apparsa allora infatti, dice, «una città pronta a una nuova spinta in avanti,

⁵ Walter Benjamin, *Julien Green*, in Julien Green, *Leviatan*, trad. di Vittorio Sereni, Milano, Longanesi, 1985, p. XII.

⁶ Su «Corrente di vita giovanile» vedi Anna Vaglio, *Lo spazio della poesia: «Corrente di vita giovanile»*, in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres. Spogli e studi*, a cura di Edoardo Esposito, Lecce, Pensa Multimedia, 2004, pp.469-482, che documenta il cambio del titolo da «Vita giovanile» a «Corrente di vita giovanile» a «Corrente».

⁷ Green, *op. cit.*, nella bandella di quarta di copertina.

⁸ Bertolucci e Sereni, *Una lunga amicizia*, cit., p. 125.

una vivente confutazione dei risibili destini imperiali, una concreta premessa invece, nonostante tutto e nonostante i suoi errori, a una realtà europea» (*Cominciavi*, in *Gli immediati dintorni*, TPR 59). È un doloroso rendiconto con se stesso: «Cominciavi a renderti conto in concreto di tante cose – le donne, i viaggi, i libri, la città, la poesia; cominciavi a vivere con pienezza, uscito una buona volta dallo sbalordimento giovanile. Venne la guerra e rovinò ogni cosa». Ma la colpa non è la guerra, la colpa è non aver capito:

Poiché non avevi una coscienza politica e nemmeno una sensibilità politica, ti era parso, allora, di cominciare a vivere pienamente oltre la dittatura e ignorando la dittatura [...]. Senza capire che proprio così la dittatura compiva la sua opera in te che la ignoravi, tanto che ne porti ancora il segno. La guerra non te l'aspettavi, non ci credevi, ti colpì di sorpresa. Ne soffristi come di un torto personale. Viene di qui la saltuarietà del tuo interesse politico, ancora oggi – in buona parte – di natura emotiva, affettiva, nevrotica. (TPR 59)

Su questa ossessiva e proliferante rielaborazione del momento di quella «trasformazione d'ordine politico in senso alto» che Carlo Bo suggeriva essere avvenuta «appena varcata la frontiera orientale della tradotta verso la Grecia»,⁹ è decisiva la risposta all'intervista di Camon del 1965:

Il trovarsi in Grecia come militare significava appartenere, volente o nolente, a un esercito oppressore nella terra oppressa. Il contatto con l'Europa che stava al di là della frontiera, e su cui avevo forse anche fantasticato, avveniva nel modo più brutale e più naturale [...] Di qui il senso di colpa in noi.¹⁰

Anche Luino si incrocia ancora con Hemingway nella poesia *Terrazza*: in una lettera a Vigorelli dell'11 agosto 1941 Sereni ricorda che «di sera, prima della guerra, chi guardava da Cannero riconosceva Luino proprio dalla gran luce dei finestrini della sala: sono quei lumi a cui accenna Hemingway nell'*Addio alle armi*, durante l'episodio della fuga verso la Svizzera»:¹¹ sono le pagine in barca di notte sul lago con Catherine incinta. È sempre la corda del suo paesaggio, ricreato dalle parole di un romanzo, a vibrare: *Addio alle armi* è anche il titolo di una poesia scritta a caldo, datata «Fano 30 ottobre 1938», che Sereni non pubblicò.¹²

⁹ Carlo Bo, *Parlando di Sereni*, «Letteratura», luglio-ottobre 1966, pp. 3-16.

¹⁰ Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 142.

¹¹ In Dante Isella, *Giornale di Frontiera*, Milano, Archinto, 1991, p. 38.

¹² Cfr. l'Apparato critico di Isella, P 858.

2. New York a Luino: John Dos Passos. L'Europa e Valery Larbaud

Un secondo nome ci riporta a qualche anno prima, al giugno 1935. Nella lettera da cui abbiamo preso le mosse, il poeta scrive di coltivare la speranza che questo suo modo di 'presentire un libro' gli porti fortuna: come per *Concerto in giardino* quando non aveva ancora letto Dos Passos (*Nuova York* era uscito nel 1932 tradotto da Alessandra Scalero per Corbaccio):¹³

e un giorno in quel gran bagno caldo di Piazza del Duomo a giugno vedendo dietro i vetri dei bar i giovanotti in giacca bianca e le cravatte vaporose, pensavo che Dos Passos dovesse essere quello e decidevo di leggerlo: ma dovetti rimandare la lettura di New York a dopo un certo esame di greco preparato quasi completamente al Parco. Intanto lo saccheggiamo in anticipo, con quella poesia che, se non altro, aveva il morso espressivo che ora soltanto mi affanno a 'costruire'.

Il *duende* della poesia insomma, per dirla con García Lorca, è legato a una prelettura, o mislettura, o sbirciatura di Dos Passos, e troverà in seguito la sua forma. Ma *Concerto in giardino* non parla affatto di giacche bianche e vaporose cravatte: nomina l'Europa e i giardini e i «bambini guerrieri», esprimendo il presentimento della guerra e la qualità di quel tempo di attesa inconsapevole, l'*attimo* che la poesia cerca di restituire, espresso nella metafora delle gocce della pompa. Le giacche e le cravatte sono nel secondo capitolo di *Manhattan Transfer. New York* intitolato *Metropoli*: è una cena di nuovi ricchi e mercanti newyorkesi, con «camicie inamidate, mani raddrizzanti cravatte bianche, riflessi neri sui cilindri e sulle scarpe di vernice» della quale si ricorderà il Sereni degli *Strumenti umani*. Il capitolo è preceduto da un brano lirico in corsivo: «*Acciaio, vetro, cemento, tegole, saranno i materiali del grattacielo*»: vedi il *vetro cemento acciaio* del v. 12 della poesia del 1975 *Revival*. (E *Metropoli* è il titolo di una poesia del 1965, poi nell'ultima sezione degli *Strumenti umani*.)

È dunque altrove che cercheremo in Dos Passos le tracce per *Concerto in giardino*, forse in una pennellata cittadina nel terzo capitolo (*Dollari*): «Era mezzogiorno e non aveva più un soldo. La sopraelevata passò rombando sopra la sua testa. Dinanzi ai suoi occhi il pulviscolo danzava nella luce del sole, striata dall'ombra della ringhiera»: l'ombra di panca, il verde ombrato, il rombo dei treni ci portano alla poesia del 1935. In Dos Passos, americano di origine portoghese anche lui volontario come Hemingway e Green, e anche lui autista di ambulanza nella prima guerra dalla parte

¹³ Il libro, col titolo originale *Manhattan Transfer*, ma con la stessa traduzione, è stato ristampato da Baldini&Castoldi nel 2002, con uno scritto di Piero Gelli.

italiana e poi francese,¹⁴ Sereni apprezza e ‘saccheggia’ dunque, oltre alla novità strutturale dei capitoletti lirici mescolati alla narrazione, la rappresentazione del paesaggio cittadino.

La poesia, come è noto, è tuttavia debitrice soprattutto a un autore francese, amico di Svevo e di Montale, il quale ultimo nel 1925 lo avvicinava ai delicati pittori settecenteschi Boucher e Fragonard, pur dichiarandosi egli invece debitore a Joyce per il monologo interiore nel romanzo *Amants, heureux amants*. Si tratta di Valéry Larbaud, con il suo diario misto di poesie e racconti, assemblati con tecnica contrappuntistica *A. O. Barnabooth* del 1908, ristampato nel 1923 dalla N.R.F. nel volume *Les poésies de A. O. Barnabooth*: vedi la poesia *Ode*: «*Prête-moi ton grand bruit, ton allure si douce / Ton glissement nocturne à travers l'Europe illuminée / Ô train de luxe [...]*», fino alla «Bulgaria, piena di rose» che risuona in *Concerto in giardino*.

E ancora *Epilogo*, 10-12: «Mi ricorderò della città europea: [...] / La nebbia e i tram, i bei giardini, e le / Azzurre e lisce acque del Sud. / Ricorderò le estati e il temporale [...]»¹⁵ che rimanda ai tram nella nebbia di *L'alibi e il beneficio*. Infine, con un titolo che Montale gli ruberà, vedi l'inizio de *La mia Musa*: «Canto l'Europa, le sue strade ferrate e i suoi teatri» – o il poemetto *Europa*: «Europa, sei tu dunque, ti sorprendo di notte», che rimanda alla allocuzione all'Europa nei noti versi 7-10 di *Italiano in Grecia*: «Europa Europa che mi guardi / scendere inerme e assorto in un mio / esile mito [...]». È infatti il mito dell'uomo europeo a illuminare l'arte di questo pur francesissimo scrittore, cosmopolita e viaggiatore: la cui visione del mondo è filtrata, come dice Montale, «attraverso le ‘esperienze’ e la cultura».¹⁶

Né dimentichiamo che Luino fu per anni un grande snodo ferroviario internazionale, come testimonia la vasta e bella stazione ferroviaria oggi utilizzata anche come museo.

¹⁴ Cfr. su quella esperienza John Dos Passos, *One Man's Initiation*, 1917, ora tradotto da Valentina Verona, col titolo *L'iniziazione di un uomo*, Prato, Piano B Edizioni, 2013. Il diario non ebbe risonanza, ma il successo arrivò con il successivo *Three Soldiers* e poi soprattutto con *Manhattan Transfer* del 1925. È interessante che si tratti anche qui, come in *Addio alle armi*, della profonda cesura fra il prima e il dopo guerra, sia per la Grande guerra che per la seconda guerra mondiale. Vedi anche Andrea Cortellessa, *L'altra guerra tra le "materie prime" di Vittorio Sereni*, «Allegoria», XIV, 40-41, gennaio-agosto 2002, pp. 53-79; e Giovanni Cecchin, *Con Hemingway e Dos Passos sui campi di battaglia italiani della Grande Guerra*, Milano, Mursia, 1980.

¹⁵ Valéry Larbaud, *A. O. Barnabooth*, trad. di Paola Masino, Milano, Bompiani, 1969, p. 341.

¹⁶ Eugenio Montale, *Valéry Larbaud*, in *Prose 1925*, e *Jaune, Bleu, Blanc*, di Valéry Larbaud, in *Prose 1927*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1970*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. I, pp. 31-36 e 242-244.

3. Alain-Fournier e Jacques Rivière: Rimbaud e Char

Ma la più grande ‘cotta’ di quel momento è *Le Grand Meaulnes* di Alain-Fournier, che influenza due prose di Sereni – le sue prime – uscite su «Campo di Marte» nel gennaio 1939.¹⁷ L’autore aveva fatto leggere la seconda, *Giorno di Sant’Anna*, alla protagonista del ‘romanzetto’ amoroso velato fra le righe di *Frontiera*, la giovanissima Bianca B. amata anche dall’amico Vigorelli, come scrive a quest’ultimo il 7 novembre 1940. Era ancora, dice, un tentativo di «piegare quella morte alla vita», di accettare la scomparsa della fanciulla (la sua morte) dalla propria vita. Ma ora è entrato, dice, in una nuova fase di «persuasione che è più che una commemorazione», e decide finalmente di pubblicare le proprie poesie: per liberarsene, dice.

E commenta: «Diceva il nostro Fournier: – “*Le pays profond, par instants entrevu, où les âmes délivrées se reconnaissent et se parlent*”». Per poi concludere: «Se il libro non verrà, rimangano almeno quei tentativi». E cioè, se intendiamo la frase nel suo giusto senso: le parole nate per Bianca, come la poesia *Sulla strada di Zenna* e la prosa citata, vivranno infine di vita autonoma e libera, come tentativi di testimonianza del «paese profondo, a tratti intravisto, nel quale le anime liberate si riconoscono e si parlano». È di questo lato in ombra della realtà che scrive Sereni nel 1974 accompagnando la sua traduzione di *Retour Amont* di Char:¹⁸ una *métaphysique d’à côté*, come la definì Fortini, che appartiene all’immaginario di Sereni ben prima, dunque, dell’incontro con Char.

Il 20 novembre 1940 Sereni lamenta il proprio «sotto-fournierismo», fatto di «cedimenti d’ordine sentimentale»:

Sono rimasto nelle regioni dei sentimenti, non so ancora cosa sia una durata [...] Perché in fatto di musica io capisco – se lo capisco – e amo Debussy infinitamente più di Bach, e perché, in Ravel, preferisco il *Bolero* a ogni altro pezzo? Perché leggo più volentieri Faulkner di Goethe? Perché mi sono laureato su Gozzano?¹⁹

¹⁷ Vittorio Sereni, *Calendario. Discorso di Capo d’Anno*, «Campo di Marte», I-II, 10-11, 1 gennaio 1939; Id., *Giorno di Sant’Anna*, «Campo di Marte», II, 12, 15 gennaio 1939. Poi ripubblicate e analizzate da Giancarlo Quiriconi, *Due prose di Sereni*, «Paradigma», 5, 1985. Delle due prose, la prima è densa di temi fourneriani destinati a trasformarsi in temi sereniani di lunga durata: il convivio, la festa, i morti, la periferia, le colazioni sotto le pergole, la più intima città, i ponti, le piazze, e infine e soprattutto la propria «inveterata abitudine di pre-correre i tempi secondo una suggestiva e sperata immagine del futuro o un’avida volontà di ricreare il passato»...

¹⁸ Vittorio Sereni, *Appunti del traduttore*, in René Char, *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni con un saggio di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1974, pp. 223-229.

¹⁹ Isella, *Giornale di Frontiera*, cit., pp. 36-37. In una lettera col timbro postale del 26 ottobre 1940 Sereni scrive a Vigorelli: «E credo che la vittoria sia altrove, e sia, nonostante

Non mi è stato possibile vedere la tesi di laurea di Maria Luisa Bonfanti su Alain-Fournier, cui Sereni collaborò, approvata il 13 giugno 1940 (tre giorni dopo l'entrata in guerra dell'Italia) – in quanto non catalogata e posta in un archivio attualmente inagibile. Ma appena tornato dalla guerra Sereni riprese le ricerche su questo scrittore: il 21 novembre 1945 scrive a Bertolucci per riavere la tesi su Fournier, indispensabile, scrive, «per rimettermi in quell'aria».²⁰ E aggiunge di avere bisogno anche di *Miracles* che, dice, «sono certo di avere lasciato a uno di voi». L'importanza di questa raccolta di scritti minori stava in realtà anche nella introduzione all'edizione NRF del 1924, che è un lungo e penetrante ritratto dell'autore scritto da Jacques Rivière,²¹ testo già noto alla critica su cui conviene tornare brevemente.²²

Dopo *Léviathan* Sereni preparava infatti la traduzione di una scelta dalle lettere di Alain-Fournier per le edizioni, curate da Marco Valsecchi, della rivista «Uomo», nata nel drammatico dicembre 1943 a Milano per iniziativa di un piccolo gruppo di «uomini di lettere» come «specola privilegiata» per la proposta di una nuova società con «strumenti umani» (!).²³ La rivista cessò nel febbraio 1945, e cadde così il progetto, nonché il pagamento, del lavoro già svolto per tre quarti (a parte l'anticipo di 4.000 lire) che, scrive Sereni, «doveva valere come esemplificazione di un saggio che avrei premesso: *Alain Fournier e il romanzo da fare* (detto in termini poveri) o qualcosa di simile». Sereni prega l'amico di proporlo a Mondadori, dove nel 1933 era uscito il romanzo col titolo *Il grande amico* tradotto da Enrico Picensi, inaugurando la famosa collana della Medusa.²⁴ È vero che Mondadori era in procinto di pubblicare la traduzione dell'epistolario completo: ma il mio, dice Sereni, sarebbe un lavoro parallelo e completamente diverso.

questo inizio, la prosa. Forse saranno racconti precisi, fitti e voluttuosi in principio. Poi chissà» (ivi, p. 45).

²⁰ Bertolucci e Sereni, *Una lunga amicizia*, cit., p. 100.

²¹ Jacques Rivière, *Alain-Fournier*, «La Nouvelle Revue Française», 111 e 113, 1° dicembre 1922 e 1° febbraio 1923, poi Id., Introduzione a Alain-Fournier, *Miracles*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924. Poi in Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Gallimard, 2009.

²² Giovanna Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004, p. 43.

²³ Tra i fondatori Luciano Anceschi, Carlo Bo, Dino Buzzati, Miguel de Unamuno, Oreste Del Buono, Enrico Emanuelli, Giuliano Gramigna, Edoardo Malagoli, Jacques Maritain, Primo Mazzolari, Eugenio Montale, Lisa e Gio Ponti, Domenico Porzio, Salvatore Quasimodo, Antonio Rosmini, Sergio Solmi, Marco Valsecchi, web, ultimo accesso 9 luglio 2014, <http://www.ferraguti.it/vtrn-209-uomo_quaderno_di_letteratura_1943_1945_9_fascicoli>.

²⁴ Cfr. su questo Alberto Cadioli, *Modelli di romanzo nelle scelte editoriali degli anni Trenta*, in *Letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, cit., pp. 189-202: 199.

Cosa scriveva dunque Jacques Rivière di questo romanzo strano e spiazzante come l'adolescenza, scritto in un registro fra simbolista e realista? Fournier, morto a 28 anni nella Grande Guerra, nel febbraio del 1914, lo aveva pubblicato nel 1913 (come *Du côté de chez Swann* e come *Alcools*): il libro aveva acquistato un'aura mitica, diventando da subito un vero e proprio *lieux de mémoire*.²⁵ Un libro francesissimo sull'addio all'adolescenza e all'avventura, basato su un personaggio fascinoso e avventuroso che sconvolge l'adolescenza degli amici: nonché su misteriosi stranieri e su un misterioso paese bellissimo, intravisto e mai più ritrovato, *le Domaine mystérieux*. Ma è anche un libro sulla amicizia amorosa fra ragazzi.

Il saggio di Rivière è basato proprio sulle lettere di Fournier che Sereni traduceva, che toccano nodi fondamentali del fare poetico sereniano: «Credo soltanto alla lunga ricerca di parole che ridiano *l'impressione prima e completa*» (15 agosto 1906). E ancora (2 aprile 1907) il rifiuto del realismo inteso come espressione della «visione di tutti»: «perché ciò che vedono tutti è la sola realtà. Mi chiedo come abbiamo potuto lasciarci convincere da una teoria così grossolana». Come Rimbaud, che comunica col suo *clin d'oeil* un aspetto 'secondo' della realtà, anche Fournier ha una simile disposizione, non tanto dei sensi, secondo Rivière, ma dell'anima: e riesce a far vibrare i paesaggi e gli esseri secondo una certa pulsazione, come amorosa, del suo cuore.²⁶ E negli *Appunti del traduttore* citati Sereni commentava un verso di Char: «non stonerebbe in bocca al Grand Meaulnes, figlio naturale, o nipote di Rimbaud».

Anche se, volendo seguire il gioco delle parentele, Augustin Meaulnes è anche nonno del *Giovane Holden* e del Sal Paradise di *On the Road*...²⁷

Fournier infine secondo Rivière dovette lottare contro una sua certa debolezza, «o un errore del suo talento, che non riusciva a definirsi bene». La sua difficoltà stava nel definire quel *pays sans nom* di cui parlava nelle lettere a partire dal 1907, il mondo misterioso della sua infanzia, quel paradiso in terra non si sa bene dove, che aveva visto e al quale voleva restare fedele per tutta la vita. Ma una cosa fu presto chiara ai due giovani, che occorreva rompere con il simbolismo: «bisognava uscire dallo spirito e dal cuore, e cogliere le cose, i fatti». Fournier insomma, partito come poeta simbolista, «si scopriva romanziere» (e Péguy gli mostrava il soprannaturale immanente alla vita quotidiana, e la morte come «*la voix sourde et merveilleuse qui*

²⁵ Cfr. Pierre Péju, Prefazione a Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, seguito da Jacques Rivière, *Alain-Fournier*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 7-16. L'espressione *lieux de mémoire* si deve allo storico Pierre Nora.

²⁶ Ivi, p. 365.

²⁷ Cfr. Gian Luca Favetto, *Compie cent'anni il Grande Meaulnes che poi è il nonno del giovane Holden*, «Il venerdì di Repubblica», 1° novembre 2013.

appelle». Vedi *Paura seconda* del 1975: «Niente ha di spavento / la voce che chiama me / proprio me / dalla strada sotto casa / in un'ora di notte».²⁸

4. Huxley vs. Proust

Ma c'è nel Sereni di questi anni soprattutto un grande interesse per le nuove forme del romanzo modernista. Come assistente di Banfi, nel 1938 Sereni affida a Antonia Pozzi, laureata con Banfi sulla formazione di Flaubert (e che scelse la morte il 3 dicembre di quell'anno), un seminario su Aldous Huxley, poi uscito su «Vita Giovanile».²⁹ Vi si trovano interessanti accenni alla nuova modalità di scrittura di Huxley, contrappuntistica come dice un suo famoso titolo *Point Counter Point*, con sovrapposizione di piani spaziali e temporali. Antonia Pozzi oppone alla esplorazione del passato dell'io proustiano «lenta tortuosa aggrovigliata», la «definizione precisa di diversi gradi di conoscenza della realtà» in cui consiste la tecnica della rievocazione in Huxley.

L'essenza di questo suo nuovo modo di guardare le cose, scriveva Antonia Pozzi, è infatti la molteplicità, che si esprime in intrecci paralleli, contrappuntistici, nonché, si noti!, nell'uso di introdurre nel romanzo un romanziere, con effetti di sdoppiamento: che è prassi centrale nella poesia di Sereni. I personaggi di *Point Counter Point* sono ispirati ai protagonisti della vita artistica di Bloomsbury – dove Virginia Woolf tentava forme romanzesche analoghe con *Jacob's Room* (che Sereni leggerà nel 1941), e poi soprattutto con *The Waves*. Di questi romanzi, della loro diversa modalità di esplorazione del passato, modernista e conoscitiva, rispetto alla memoria involontaria proustiana, nonché della bergsoniana *durée* Sereni discuteva in quegli anni a Milano con Antonia Pozzi.³⁰

²⁸ La poesia di Sereni *Il grande amico* del 1956 accoglie l'interpretazione di *grand* come “alto”, sua prima accezione («Un grande amico che sorga alto su me / e tutto porti me nella sua luce») – ma *grand* potrebbe indicare uno statuto di fratello maggiore, o una grandezza morale. Lonardi, che a questa poesia ha intitolato la scelta antologica del 1990 per Rizzoli, ha colto molto bene l'aspetto dell'amicizia adolescenziale fra maschi e l'assenza di un canzoniere nell'opera di Sereni, nonché la compresenza di un io *puer* accanto al poeta adulto: Montaigne e i classici latini tuttavia avvalorano un primo *imprinting*, per così dire, legato a Fournier e al ritratto che ne ha lasciato Jacques Rivière.

²⁹ Antonia Pozzi tenne due conversazioni sullo scrittore britannico Aldous Huxley all'Università di Milano nell'aprile 1938. La prima, su *Eyless in Gaza*, romanzo pacifista del 1936, uscì su «Vita Giovanile», I, 9, settembre 1938, poi in Ead., *Diari*, a cura di Onorina Dino e Alessandra Cenni, Milano, Libri Scheiwiller, 1988, pp. 85-94. Un brogliaccio della seconda, su *Contrappunto*, è pubblicato ivi, pp. 95-97.

³⁰ Per questa precoce lettura di Virginia Woolf cfr. Cordibella, *op. cit.*, pp. 44-45. Per la contrapposizione fra epifanie e memoria involontaria vedi Guido Mazzoni, *Verifica dei*

A Proust, autore cruciale sulla cui influenza molto è già stato scritto,³¹ Sereni non a caso arriva relativamente tardi, dopo queste importanti esperienze di lettura, e soprattutto dopo la scrittura di *Frontiera*. La lettura di Proust, canonica assieme a Thomas Mann per il gruppo banfiano, arriva soltanto nell'autunno-inverno del 1941, tramite Bertolucci. Sereni ravvisa nella *Recherche* «la conferma a certe cose che avevo provato prima in me stesso», come scriverà a Saba il 29 agosto 1946.

5. Vittorini e gli americani. Faulkner e Henry Miller

Il Sereni degli anni Trenta cercava in poesia un modo «più realistico», come dice, rispetto alla parodia di se stesso che era il futurismo, o alla rarefazione degli ermetici. In una intervista del 1961 parlava della lettura «sbagliata» di Ungaretti e di «un gusto poetico dominato dalle pecore, dai sassi, dalle paludi, dagli stagni, dalle albe e dagli acquari [...] La vera rottura stilistica fu data semmai dal Pavese narratore o a modo suo dal Vittorini di *Conversazione in Sicilia*». ³² La poesia pura e «l'«assoluto» della poesia» costituivano una «evasione in un 'mondo scomparso' [...] con l'aggravante che quel mondo non era nemmeno nostro», se non a livello di «una suggestiva e lirica, ma nient'altro che suggestiva e lirica e approssimativa immagine del mondo europeo. [...] Non per niente era in corso negli stessi anni la scoperta e lo studio degli americani, nel particolare significato e con la particolare intonazione che andavano assumendo in Pavese e Vittorini». ³³

valori, «Allegoria», 18, 1994, pp. 45-82.

³¹ Vedi Luca Lenzini, *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Trento, Temi, 1998, pp. 111-136; Mirko Francioni, *La presenza di Proust nel Novecento italiano, Debenedetti, Morselli, Sereni*, Pisa, Pacini, 2011. Cfr. poi dagli scritti pionieristici del 1983 di Maria Antonietta Grignani, *Le sponde della prosa di Sereni* («Poliorama», 2, pp. 121-144, poi in Ead., *Lavori in corso*, Modena Mucchi, 2007), all'individuazione nella *Recherche* di un modello e serbatoio di immagini per il Sereni maturo, in Pier Vincenzo Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni* (in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 220-238, poi in Id., *Per Sereni*, Torino, Aragno, 2013); al rapporto con Bergson e la lettura che ne fecero Debenedetti e Paci, fino a Deleuze, in Andrea Cortellessa, *La vita segreta delle cose. Sereni, la fenomenologia e «un certo Proust»*, «il verri», 34, maggio 2007, pp. 30-44; fino ai prestiti lessicali indicati da Cordibella, *op. cit.*, pp. 85-88. Ricordiamo infine Renato Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni, 1998 e Stefano Cipriani, *Il 'libro' della prosa di Vittorio Sereni*, Firenze, SEF, 2002.

³² *Scrittori su nastro*, a cura di Pier Annibale Danovi, Torino, ERI, 1961, pp. 54-60.

³³ Vittorio Sereni, *Il mito asburgico*, «Pirelli», III, 78, 1964, poi in *Vittorio Sereni: nei libri e fuori*, a cura di Anna Longoni, «Strumenti critici», VII, I, 68, gennaio 1992, pp. 64-66. La

Più che con Pavese³⁴ è significativo il rapporto assai contrastato con Vittorini, che aveva impostato il n.4 del 1962 del «menabò» sul tema *Industria e letteratura*. Sereni rispose sul primo numero del 1962 di «Questo e altro» con lo scritto *Ipotesi o precetti?*³⁵ dove difendeva la propria poesia *Una visita in fabbrica* e accusava Vittorini di «storicizzare a priori» il proprio tempo, anziché sentirsi e vedersi nel proprio tempo, lasciandone l'interpretazione alla Storia. Una posizione da *engagement* postbellico «tra sollecitazioni contenutistiche e sollecitazioni formalistiche (o tecnicistiche)».

Forse la vera risposta a *Conversazione in Sicilia* è però in *Un posto di vacanza* V, vv. 26-48, nel dialogo con Elio, frequentatore di Bocca di Magra negli anni Cinquanta (un suo bel ritratto nel romanzo *I cavallini di Tarquinia* di Marguerite Duras), che si riaffaccia nel luogo a suo tempo amato per aggredire di domande lo «scriba» là rintanato: «Che ci fai ancora in questa bagnarola?», innescando un dialogo *à la manière de* i romanzi di Vittorini, scritti a loro volta *à la manière* degli americani. Un passaggio ironico, come è stato osservato, ma anche autoironico: e che soprattutto testimonia come Sereni fosse poco attratto dallo stile minimale, tutto dialogo, di certi americani, e semmai interessato alla complessità del romanzo modernista.

Ma Vittorini aveva tradotto nel 1939 per la Medusa *Luce d'agosto*, del 1932, di quel Faulkner che Sereni nel novembre del 1940 scriveva come abbiamo visto di preferire suo malgrado a Goethe.³⁶ Nella Medusa era uscito nel 1937 *Pylon* e nel 1947 e nel 1959 usciranno *L'urlo e il furore* (1929) e *Mentre morivo* (1930): grandi romanzi sperimentali modernisti, con pluralità dei punti di vista, flusso di coscienza, registro stilistico dell'oralità, mancanza di struttura, intersecarsi dei tempi cronologici. Anche *Luce d'agosto* è un romanzone modernista, che intreccia narrazioni orali e dialoghi in una complicata vicenda di fughe, assassini, amori e violenza con slittamento di piani temporali, innescati dall'arrivo di Lena, incinta e a piedi dall'Alabama al Mississippi alla ricerca del padre del bimbo: un romanzo di personaggi marginali che si contrappongono alla società puritana del Sud.

redazione di «Corrente» nel 1939 sosteneva la necessità di una poesia assoluta, sciolta dal contingente, cfr. Vaglio, *op. cit.*, p. 478.

³⁴ Nella primavera del 1941 troviamo un cenno al *Benito Cereno*, tradotto da Pavese per Einaudi nel 1940, e arrivato alla libreria modenese: dove Sereni in quell'occasione ordina anche *Gita al faro*, uscita da Treves nel 1934 con prefazione di Emilio Cecchi. Cfr. la lettera del 22 aprile 1941 a Bertolucci, in *Una lunga amicizia*, cit., p. 31.

³⁵ Poi in LP 76-84, col titolo *Intermezzo neocapitalistico*.

³⁶ Per la collana Medusa («collezione di capolavori stranieri speciali») inaugurata come abbiamo visto con *Il grande amico*, si veda Cadioli, *op. cit.*, p. 199. Vedi inoltre le schede di lettura di Vittorini consulente editoriale nel dopoguerra in *L'America dopo Americana. Vittorini consulente Mondadori*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.

Il titolo, suggerito a Faulkner da una osservazione della moglie sulla qualità della luce in agosto («Nella mia terra la luce ha una sua qualità particolarissima: fulgida, nitida, come venisse non dall'oggi ma dall'età classica»)³⁷ ricorda i primi tre versi della poesia *Di passaggio* (1960), che ipotizza un ritorno alla spiaggia, in «una ventilata domenica tirrena», di se stesso morto: «Un giorno solo, nemmeno. Poche ore. / Una luce mai vista. / Fiori che in agosto nemmeno te li sogni»: perché Sereni è molto interessato alla modalità modernista della narrazione, ma subisce altresì fortemente il fascino delle immagini – magari della luce, o del titolo.

E sarà proprio il titolo di un romanzo di Henry Miller uscito nella Medusa nel dicembre 1948 (tradotto da Giorgio Monicelli), *Domenica dopo la guerra*, a sostituire il titolo originario *Duetto e voyeur* in una poesia del 1978, con la nota: «per la verità questo è il titolo di un libro di racconti di Henry Miller, al quale invece è estranea la situazione qui tratteggiata». E chissà che la persistenza del titolo nella psiche del poeta non sia legata proprio a «una delle più grigie e oppresse domeniche della mia vita» della lettera del 1946 che abbiamo letto, durante la traduzione di *Léviathan*.

Nella Medusa del 1948 il libro di Henry Miller (il cui *Tropico del cancro* aveva fatto scandalo nel 1935) conteneva un ampio saggio di Orwell del 1940, *Nel ventre della balena*. I protagonisti di Miller non sono né operai né piccoli borghesi, scrive Orwell, ma i derelitti, gli avventurieri, gli intellettuali americani senza quattrini e senza radici: personaggi avventurosi, voci della strada, «(peccato che sia una strada piena di postriboli ...): gente che beve, parla, medita, fornicava, non gente che lavora, si sposa e alleva figli». Non sappiamo se poi davvero Sereni abbia letto il libro di Miller, né se vi abbia trovato una coppia simile alla sua.

Lesse tuttavia certamente *Il colosso di Maroussi*, uscito nella stessa collana sempre nel 1948, libro che cita trent'anni dopo, nel 1977, per il film di Theo Angelopoulos *La recita* e l'immagine della Grecia che esprime, quella Atene da lui stesso incontrata, da oppressore, nell'estate-autunno 1942. Scriveva Henry Miller, che Sereni cita: «Mi piace, la base dell'Acropoli, più dell'Acropoli stessa. Amo le casupole ruinate, la confusione, l'erosione, il carattere anarcoide del paesaggio». E Sereni continua: «Davanti a questi muri, tra quelle pareti, lungo quei selciati sconnessi, nella polvere o nel fango si coglie la quotidianità della Grecia reale e insieme il suo mistero» (*Una recita e un applauso*, TPR 105). È la sua idea di realismo, come la conosciamo da Rivière-Fournier, unita al gusto per il coraggio degli irregolari.

³⁷ Hugh Ruppersburg, *Reading Faulkner. Light in August*, Jackson (MS), UP of Mississippi, 1994, p.3.

6. Ancora Medusa e suicidi. Malcolm Lowry e il giardino guasto

Sempre nella Medusa uscì nel 1964 il libro postumo di Hemingway intitolato dalla moglie e gli amici *Festa mobile*. Nel luglio-agosto Sereni ne scrive sulla rivista «Pirelli», assieme a *Les Fruits d'or* di Nathalie Sarraute.³⁸ Il collegamento fra i due libri sta nel paragone fra la società letteraria della Parigi degli anni Venti e l'immagine della società letteraria degli anni Sessanta che emerge dal libro della grande, inarrivabile maestra del *nouveau roman* Nathalie Sarraute: un tema che interessa Sereni che sta scrivendo *L'opzione*.

L'interesse del pubblico per Hemingway è molto diminuito, osserva Sereni, e cita un impietoso giudizio di Moravia nel 1951 all'uscita di *Across the River and into the Trees*, al quale Vittorini (per l'appunto!) aveva risposto con queste parole, che Sereni ricorda a distanza di 10 anni: «Il romanzo è, fin dalla prima pagina, la storia di un uomo che muore e che fa quei discorsi perché muore, si ubriaca perché muore, amoreggia perché muore».

Pur non volendo confondere l'esistenza dell'autore con la sua scrittura, tuttavia *Festa mobile* è un libro testamentario, scrive Sereni: un nesso ci deve essere fra questo libro, più volte interrotto e chiuso in cassaforte, con le circostanze della morte di Hemingway. Si tratta di «un commosso rendiconto retrospettivo»: la ricostruzione «di quanto dell'esistenza e dell'arte dello scrittore era stato o era sentito come autentico e di quanto s'era infiltrato a guastarlo o a deviarlo».

È un tema di Sereni: *Festa mobile*, dice, è un libro scritto per se stesso, che riguarda la propria possibilità di sopravvivenza rivivendo i momenti di grazia del passato. Che nel proprio caso erano le poesie, legate però a «ciò che poté allora apparirci quasi come il loro opposto deciso: cioè l'opera narrativa di Hemingway; e del resto già noi stessi in gioventù non le avevamo unite nelle nostre predilezioni?»

Ma Hemingway non poteva, e non riuscì, a ricreare la magia di quel tempo – e come si sa non riuscì a sopportarne la mancanza. Per il tema della 'tentazione di morire', oltre alla sibilla di *Autostrada della Cisa* ricordiamo i versi che Sereni inviò nel 1975 col titolo *Insonnia* al poeta Bertolani, con la postilla: «Non vale come poesia, ma quasi come una confidenza», con una variante dell'*incipit*: «Quella che più fa tremare. / "S'è ammazzato stanotte" dice di me laggiù qualcuno». La poesia, nel 1978 col titolo *Rifiuto dei rifiuti* su «Paradigma» e poi in vari quaderni col titolo *Paura terza*, uscì infine in *Stella variabile* emendata dalla drammatica «confidenza» e della variante, col titolo *Notturmo* e la chiusa: «Non ti vuole ti espatria / si libera di te / rifiuto dei rifiuti / la maestà della notte».

Prima di affrontare infine il romanzo *Sotto il vulcano* di Malcolm Lowry, con-

³⁸ Vittorio Sereni, *L'oro e la cenere*, «Pirelli», IV, 81, 1964, poi in *Vittorio Sereni: nei libri e fuori*, cit., pp. 71-78.

viene non passare sotto silenzio una tappa cinematografica del 1951 sul tema dello scrittore in crisi di ispirazione, che beve: il film drammatico del 1945 *Giorni perduti* (*The Lost Weekend*) di Billy Wilder basato su un romanzo di Charles Jackson.³⁹ Il suo interesse e la sua *com-passione* sono tutte per lo scrittore: al quale risale, dice, attraverso l'alcolizzato. La condizione dello scrittore alcolizzato è infatti legata a «una carica vitale mal collocata [...] nella diversa vocazione, precisa ma presunta, di scrittore»: la sua pena è per quello «sperpero» di sé (inequivocabile lemma di *Altro compleanno*) del protagonista.

Il vizio dell'alcolismo gli appare come la manifestazione visibile «di un altro vizio vivo a una ben diversa profondità del soggetto, d'un più possente e rovinoso errore»: che è l'errore di essersi creduto e voluto scrittore, equivocando sul flusso spontaneo della gioventù, poi divenuto drammatico dubbio su tale presunta vocazione. Il bere dunque sarebbe nient'altro che un rimedio: ma soprattutto un stimolo verso «quegli stati, quelle emozioni, quelle delizie, quei veleni cui si suole assuefare l'esercizio, l'ambizione, l'illusione dell'arte»: e cioè verso quella «tensione» (la banfiana tensione fra *Vita* e *Più-che-Vita*, cioè *Arte*) alla quale il presunto scrittore non può più rinunciare: «perché era il solo suo modo di sentirsi vivo». Questa pagina sulla dipendenza, o meglio 'assuefazione' dell'artista alle emozioni legate alla sua arte – alla scrittura – paragonabile alla dipendenza alcolica, è fra le più drammatiche di Sereni.

Nel 1964 Sereni partecipava al dibattito sul romanzo contemporaneo, stretto fra il *nouveau roman* e il Gruppo 63, su «Questo ed altro»:

Ma quali romanzi, è lecito chiedersi, se siamo qui a ipotizzare [...] come unica prospettiva superstite quella del romanziere che scrive soltanto per cercare di chiarire a se stesso perché diavolo mai, per quale errore o anomalia, egli è un romanziere e non, supponiamo, un tecnico, un fisico nucleare? [...] nel romanzo contemporaneo saggio e visione, nevrosi e condizionamento, filologia e delirio, medicina e malattia, lirica, descrizione, narrazione, critica, psicologia si intercambiano, mescolano materiali e linguaggi, si confondono [...]. E tuttavia [...] questa mescolanza, questo apparente informe, può essere una forma, non meno legittima.⁴⁰

Formula che funziona per *L'opzione* e ancor più per *Il sabato tedesco*.

E veniamo così al capolavoro modernista dello scrittore inglese Malcolm Lowry *Under the Volcano*. Pubblicato nel 1947, il romanzo dovette attendere il 1961 per uscire nella Medusa tradotto da Giorgio Monicelli. Il romanzo, come si sa, gronda

³⁹ Vittorio Sereni, *Quel film di Billy Wilder*, ivi, pp. 35-36.

⁴⁰ Vittorio Sereni, *Di fronte al romanzo*, «Questo e altro», 6-7, 1964, pp. 5-6, ora in Appendice a Cordibella, *op. cit.*, pp. 137-39. Il terzo capitolo del libro è dedicato all'inchiesta sul romanzo di «Questo e altro», pp. 61-71 alle quali rimandiamo.

alcohol da ogni sua pagina, inseguendo le peripezie del console con velleità di scrittore Geoffrey Firmin, verso il suo abisso alcolico. Scritto in Canada, a Vancouver, ambientato a Cuernavaca in Messico, il libro ebbe successo negli USA, ma non in Europa fin dopo la morte dell'autore, alcolista praticamente suicida con 50 compresse di sonnifero dopo un litigio con la moglie per una bottiglia di gin, a 48 anni nel 1957.

Il libro intende essere una risposta alla eliotiana *Terra desolata* e all'*Ulisse* joyciano, e si svolge nell'arco di una interminabile giornata, il Giorno dei Morti del 1938 a Cuernavaca. Romanzo a più strati, trova la sua principale regola compositiva nella dilatazione e contrazione del tempo, e incorpora una foresta di simboli e riferimenti culturali: i miti greci, la Cabala, Shakespeare, Marvell, Shelley e Coleridge e Blake, e soprattutto Goethe e Marlowe per il mito di Faust, fino a Dante per questa discesa agli Inferi della autodistruzione alcolica, malattia del corpo e non solo dell'anima secondo l'autore – come una sorta di *Divina Commedia* ubriaca.⁴¹ E tuttavia è vicino a Melville e a Conrad per la tensione avventurosa che lo anima, per il suo cuore di tenebra e per il rigoglio barocco della scrittura, una sorta di prosa lirica dallo stile denso e allusivo. È insomma un romanzo enciclopedico (nel senso indicato da Calvino): che assorbe con disinvoltura tutta la cultura del suo tempo. E l'espressione del primordiale senso di colpa, e l'angoscia metafisica del console sono universali.

Si tratta di un *puzzle* arduo e appassionante: è un romanzo politico o religioso, mistico o filosofico, un romanzo sulla dannazione o sul fascismo – il fratellastro Hugh, anch'egli controfigura dell'autore, che è o è stato amante di Yvonne, è reduce dalla guerra di Spagna -, o semplicemente un romanzo sul dolore e la capacità di soffrire? O è un grande romanzo d'amore, il disperato e ormai impossibile amore tra il console ormai impotente e la moglie, e la gelosia di lui per il suo tradimento col fratello e col cineasta fallito Laruelle?⁴²

Fra i simboli, i motivi ripetuti che lo percorrono generando un significato crescente, quello principale è l'ubriachezza del console, pari alla follia dell'epoca. Un altro motivo, che qui ci interessa, è quello del giardino della casa del console invaso dalla sterpaglia, che rimanda al giardino dell'Eden perduto, e che si legge su un cartello con la scritta: «¿LE GUSTA ESTE JARDIN / QUE ES SUYO? / ¡EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN!» La scritta, spezzata in una 'botta' e una 'risposta', occupa i vv. 24-26 della poesia *Pantomima terrestre*. L'Eden – o l'Inferno – di Lowry sono gli anni Trenta: chi, scrive Franco Cordelli, «chi negli anni Trenta non ha spe-

⁴¹ Cfr. Mario Domenichelli, *Il mito di Issione. Lowry, Joyce e l'ironia modernista*, Pisa, ETS, 1982.

⁴² Così Enzo Golino, *L'ultimo giorno di Firmin*, web, ultimo accesso 9 luglio 2014., <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/1%E2%80%99ultimo-giorno-di-firmin/>>. Vedi anche Guido Almansi, *La sacralità dell'alcohol*, «Nuovi Argomenti», terza serie, 31, luglio-settembre 1989, pp. 62-66.

rato in un altro mondo?»⁴³

Nel libro il giardino compare una prima volta nel terzo capitolo, nel percorso verso casa del console assieme alla moglie Yvonne, tornata dopo un anno di assenza, in una vicinanza incrinata da un abisso impossibile da valicare, quando Yvonne esclama: «Geoffrey, ma qui è tutta una rovina!», e lui borbotta qualcosa sull'aver abbandonato al nemico una città assediata. All'inizio del quinto capitolo Geoffrey percorre il vialetto fra il suo giardino e un piccolo parco pubblico, e scorge fra gli attrezzi il cartello divelto, o ancora da piantare, «che con pallida faccia oblunga lo guardava di là dal fil di ferro». Un punto interrogativo dopo la prima frase ne cambia il senso: Le piace questo giardino? È suo?, traduce fra sé. Cerchiamo di impedire che lo distruggano! E un brivido freddo lo percorre, «un gelo d'agonia come quel *mescal* diaccio bevuto all'Hotel Canada la mattina in cui Yvonne era partita».

Lo ritroviamo al settimo capitolo, mentre un giardiniere lo sta attaccando a un albero, ma se ne legge solo la prima parte: «¿Le gusta este jardin?», e il console è malfermo sulla gambe mentre cerca una cantina dove bere nella lunga gita in autobus fra i due vulcani, Popocatepetl e Ixtaccihuatl. Ricompare al capitolo successivo, quando la crisi di delirium tremens è passata: «Ti piace, diceva il cartello, questo giardino? È tuo: impedisce che i tuoi ragazzi lo distruggano! [...] Ma non c'erano ragazzi in quel giardino; soltanto un uomo, seduto su una panca di pietra».

Infine, la scritta campeggia solitaria in stampatello, divisa in tre versi, al termine del dodicesimo e ultimo capitolo, in una pagina bianca a chiusura del libro, quasi un monito dopo l'assurda uccisione del console, il cui cadavere viene gettato in un burrone.

7. Pantomima terrestre: *il positivo del negativo*

Questo giardino, Eden stravolto dai propri figli, è metafora di qualcosa che c'era e che è stato tolto via, come quei pozzi di cui restano solo gli orli e il vuoto – il baratro – dei quali parla il *Foglio d'Ipnos* 91 di Char messo a epigrafe della complessa poesia *Pantomima terrestre*, e che dice: «*auprès de margelles dont on a soustrait les puits*», che Sereni aveva tradotto: «Si vaga in prossimità di orli cui i pozzi sono stati tolti via». È intorno a questi pozzi sottratti, a questi giardini rovinati per nostra colpa – metafore di una esperienza ricca e significativa ormai collassata, di una apocalisse culturale e soggettiva –, che si svolge la pantomima, dialogo gestuale a più livelli, pubblico ma anche interiore, che ne sottende un altro, non detto. La pantomima è detta terrestre forse perché risolve nel caos di una giostra serale di motori e motorette

⁴³ Franco Cordelli, *Lowry alla deriva sotto il vulcano*, «Corriere della sera», 6 dicembre 1997.

una interrogazione sulla vivibilità, o sul senso della vita (v. 3: «dimmi se non è stupenda la vita»): senza risposte o verticalità metafisiche.

Ma la poesia, databile fra il 1962 e il 1965, nel momento stesso in cui esprime la negatività della colpevole distruzione del giardino, esprime anche nel suo interno, contravvenendo al principio di non-contraddizione, la positività. Come nel pensiero tragico,⁴⁴ il positivo si annida nel negativo: ed è la possibile speranza, che è espressa dalla pur se incerta epifania della penultima strofe.⁴⁵

La poesia è un esempio, è stato osservato, «dell'andamento sinusoidale di un discorso folto di reticenze e cadute»,⁴⁶ che declina le voci in *crescendo*, a partire dal non detto dell'io, aggredito dalla domanda dell'interlocutore, fino al duetto reciprocamente canzonatorio con la citazione da *Sotto il vulcano*. Nella prima strofe, debitrice del racconto di Piero Chiara del 1962 *Il piatto piange* (da cui il titolo com'è noto di un'altra poesia), che unisce il *cip* degli uccelli al gergo del poker, l'interlocutore lancia la sfida, con una frase che potrebbe sembrare una frase fatta: «dimmi se non è stupenda la vita».

A questa segue nella seconda strofe il monologo interiore – e, fra due parentesi, la situazione: il gioco notturno con la luna, il ballo (che appariva in una variante) e l'amico che offre da bere. La terza strofe è la sferzante risposta ad alta voce, pubblica, dell'io, che declina con il modulo petrarchesco «di giorno in giorno» e «di gente in gente» (vedi anche *Autostrada della Cisa*) la propria acredine crescente e la propria insofferenza per le persone – in mezzo alle quali pure riesce a godere di alcune pause. La quarta ha davvero un andamento sinusoidale, e mima le «giravolte di scale» con i due versi a scalino e l'esortazione dell'amico che paternalisticamente lo sprona dall'alto: «Ma allora coraggio!» – e la risposta dell'io narrante che lo accusa di ideologia, per poi sfociare in una sorta di primo piano cinematografico del volto dell'interlocutore che si disfa nell'ombra, e che dalla sommità delle scale recita le parole di Lowry sul *jardin que es suyo* – parole che l'io subito gli ritorce contro completando la citazione e «rifacendogli il verso».

La quinta strofe apre con un soliloquio interiore sul giardino edenico, e una ammissione di colpa: «Ma se è già guasto, con queste stesse mani». Segue l'accusa sarcastica all'interlocutore che è «così avanti sulla scala del giudizio / e del valore» (ancora la scala!), e infine la sfida a chiamare a riunione i suoi (discepoli e seguaci e consoci, in una variante «compari»): ma tutti davvero insieme, in una comunione

⁴⁴ Cfr. sul tema Sergio Givone, *Storia del nulla*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

⁴⁵ Sulla gnoseologia di stampo modernista di Sereni che si esprime nelle epifanie dell'ultima sezione di *Strumenti umani* e in *Stella variabile* vedi Mazzoni, *op. cit.*, pp. 72-77.

⁴⁶ Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 22.

reale, la «festa» da sempre auspicata da Sereni. Sesta e settima strofe introducono la visione. «Resta dentro» infatti (così una variante di «È rimasta») una (hölderliniana) radura, anche se «non convinta», una apertura di luce: intorno alla quale girano i prigionieri, che però «sanno di un bagliore che verrà» – con tutti i colori della vita, una sorta di aleph borgesiano dalla luce insostenibile.

E ricordiamo dagli *Appunti del traduttore* del 1974 sulla «persistente luce di giorno al tramonto» nella poesia di Char: «Mi ricorda di un verso di gioventù di Alfonso Gatto: “un debole risveglio d’orizzonte” [...] Non è declino e estinzione, è il suo contrario. È appello, richiamo, incarnazione fugace di una realtà che è fuori di noi e che pure è nostra». La dialettica di Sereni insomma è duale, non esclude – e non conclude. Il giardino è sì guasto «con queste stesse mani», la colpa è qui. Ma dall’interno del negativo e dell’insensatezza si fa strada una pozza di luce, un «pozzo di lavoro» (eco, e risposta, ai «pozzi» sottratti, nell’epigrafe di Char, e forse visione memoriale del campo algerino) che contiene in sé la speranza di un «paese nuovo».

Il finale vagamente felliniano attribuisce questa speranza all’andirivieni, la «giro-stra serale» di motori, paesana e forse domenicale, prima dell’ultimo bellissimo verso con due scalini che conclude senza concludere, come la vita, su questo movimento ritmico tripartito, ‘danza’ che mima la realtà profonda entro la realtà visibile: il temporale, lo scroscio sulle foglie e «l’insensatezza estiva».

*Primi appunti sulla lingua del Sereni critico*¹

Davide Colussi

Il settore delle prose critiche ha largamente beneficiato in anni recenti dell'interesse editoriale riservato postumamente all'opera di Sereni: dalla pubblicazione nel 2011 dei pareri editoriali inediti che precedono l'assunzione del poeta in Mondadori all'uscita pochi mesi or sono delle voluminose *Poesie e prose*, in cui Giulia Raboni ha raccolto a fianco delle *Lecture preliminari*, mai più ristampate dal 1973, un'ampia scelta di scritti critici sinora dispersi o inediti, spesso di finissimo valore interpretativo e preziosi anche per l'esegesi dell'opera sereniana nel suo insieme.² Viene a compiersi così in buona sostanza un voto dello stesso Sereni, che – scrive Franco Brioschi nell'introduzione all'edizione '83 degli *Immediati dintorni* – «avrebbe voluto [...] ordinare le prose in tre gruppi», uno dei quali formato appunto dagli «scritti di natura critica (letteraria e artistica), a cominciare dal nucleo già compreso in *Lecture preliminari*».³ Si tratta di una consistente massa di materiali fin qui ignorati o trascurati che attende di essere considerata con attenzione, magari unitamente

¹ Il presente contributo costituisce la prima parte di un saggio più ampio, qui non pubblicato integralmente per limiti di spazio, in cui è venuto sviluppandosi l'intervento presentato al Convegno. La seconda parte, che ne rappresenta il necessario completamento, nel frattempo uscita in «Strumenti critici», XXXIX, 2, 2014. Desidero ringraziare per i loro preziosi suggerimenti Pietro Benzoni, Mattia Coppo e Pier Vincenzo Mengaldo.

² Cfr. rispettivamente Vittorio Sereni, *Occasioni di lettura. Le redazioni editoriali inedite (1948-1958)*, a cura di Francesca D'Alessandro, Torino, Aragno, 2011, e *PP*. Altre opere di Sereni citate abbreviatamente, in aggiunta a quelle indicate *supra* nella Tavola delle abbreviazioni: *SG* = *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di Giuseppe Strazzeri, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1996; *AT* = *Appunti del traduttore* [1974], in René Char, *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni con un saggio di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 2002, pp. 221-229.

³ Franco Brioschi, Introduzione a Vittorio Sereni, *Gli immediati dintorni primi e secondi (ID2 I-VIII: VII)*. S'intende che nelle pagine a seguire *Gli immediati dintorni* saranno citati da *TPR*.

a quelli ancora alla macchia. Anche per questa ragione obiettiva – e non soltanto per demerito dell'estensore – l'analisi che segue non pretende di costituirsi in altra forma che in quella di una serie di schede linguistico-stilistiche; a chi intraprenderà uno studio organico del Sereni critico il compito di raccordarle o smentirle.

Per tentare di conferire agli appunti qui raccolti un qualche ordine provvisorio si può intanto partire da un'osservazione di Anco Marzio Mutterle, autore nel '73 di una pregevole *Nota sul Sereni critico* che rimane ancor oggi, pur nella sua brevità, uno dei pochi interventi specificamente dedicati al nostro oggetto. Osserva Mutterle, in occasione dell'uscita delle *Letture preliminari*, che gli scritti critici ivi raccolti «presentano fenomeni linguistici, procedimenti di discorso ed elementi tematici comuni anche all'universo del Sereni poeta – col quale sussistono in uno stretto quanto prevedibile rapporto di osmosi». ⁴ Quanto alla comunanza di elementi tematici, nessun dubbio. Quasi un rovescio, sotto questo aspetto, del Saba ritratto nella lirica eponima, il Sereni critico parlando d'altro parla sempre anche di sé stesso. Ora in modi del tutto espliciti, come quando, trattando del romanzo *Il Campo 29* di Sergio Antonielli incentrato sulla condizione di prigionia bellica, si qualifica come un «lettore [...] di quelli che sono passati attraverso un'analoga esperienza» (*LP* 13). Ora in implicito o controluce, come nel caso, rilevato da Giovanni Raboni, di questa considerazione su Ariosto: «si diminui come lirico e si accrebbe come narratore appunto per essere più pienamente e largamente poeta», consonante con alcuni passi della successiva nota agli *Strumenti umani* quale figurava in una stesura precedente a quella, drasticamente ridotta, mandata a stampa. ⁵

Altri casi si potrebbero allegare. Si legge, ad esempio, nel saggio su Char che funge da introduzione ai *Fogli d'Ipnos* tradotti nel '68: «L'istante può anche essere visto come un germe cui occorra una lunga maturazione e che dunque venga apparentemente messo da parte in attesa di successive fecondazioni e in vista, più o meno immediata, di elaborazioni, accrescimenti per altri apporti, accumuli, dilata-

⁴ Anco Marzio Mutterle, *Nota per Sereni critico*, «Studi novecenteschi», II, 1973, pp. 407-411: 407. Sui continui rapporti di scambio fra poesia e prosa narrativa in Sereni si veda in particolare Maria Antonietta Grignani, *Le sponde della prosa di Sereni* [1983], in Ead., *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007, pp. 9-51.

⁵ È la redazione della nota postfatoria conservata presso l'Archivio di Luino che si può leggere ora nell'introduzione di Giulia Raboni alla sezione delle *Poesie* in *PP* 25-32; si veda in particolare: «si direbbe che c'è un graduale passaggio da una inclinazione lirico-autobiografica a una inclinazione essenzialmente narrativa» (*PP* 29). Sulla pertinenza autoanalitica del passo contenuto nel saggio ariostesco cfr. Giovanni Raboni, «Introduzione» a *SG*: «Non si può dir meglio dell'autore dell'*Orlando Furioso*; ma ancora più difficile, credo, sarebbe dir meglio del Sereni della maturità» (p. 8).

zioni. Non è la strada di Char» (LP 112). Non quella di Char ma – è facile chiosare – quella di Sereni, che già in una lettera a Saba del '46 dichiara l'assoluta necessità di una distanza temporale che separi un accadimento dalla sua conversione in poesia.⁶ E quando, in una testimonianza tarda resa per un volume collettaneo di omaggio a Fortini, Sereni discorre di lui come di «un punto di riferimento costante quasi al limite dell'inconscio» e si spinge a designarlo «addirittura un personaggio mobile e parlante nella mia immaginazione» (PP 1091), non costa fatica apparentarlo ad altre voci interlocuenti nelle poesie sereniane e in special modo al fantasma di Vittorini nella quinta sezione del *Posto di vacanza*; la dichiarazione anzi ci indurrebbe, se anche per ipotesi non disponessimo del *dossier* di lettere e altre testimonianze raccolto da Isella nell'apparato critico della sua edizione (P 785-796), a postulare la presenza implicita di Fortini nel dibattito dell'intera prima sezione del poemetto, dove non è nominato ma ne è citato parzialmente, come si sa, il primo dei due epigrammi destinati a Sereni.

Se la comunanza di elementi tematici fra il critico e il poeta e narratore è un dato insomma del tutto evidente, più incerta e degna di verifica sembra quella, parimenti rilevata da Mutterle, di «fenomeni linguistici» e «procedimenti di discorso». Certo andrà subito messa in conto la componente autobiografica dosata in proporzioni variabili ma persistente nella scrittura critica di Sereni, con quel che comporta in termini di vicinanza anche stilistica alle prose memoriali in senso stretto: lo documenta bene già lo statuto incerto delle prose incluse negli *Immediati dintorni*. Appare un caso estremo ma significativo il fatto che l'abbozzo di un profilo critico su Bertolucci quale la *Lettera d'anteguerra* che principia la raccolta venga convogliato nella forma di un fittizio lacerto epistolare: camuffamento che vorrebbe consentire a Sereni di riprendere considerazioni esposte «a voce in altri tempi» all'amico poeta, come si affrettò a spiegargli privatamente,⁷ dunque senza ricorrere a una postura critica troppo distaccata di cui l'autore nell'occasione più che mai diffida. Oppure si può pensare a un modulo narrativo esordiale come la rievocazione del primo incontro con l'opera o lo stesso autore, cui Sereni indulge spesso: ad esempio nei pezzi su Campana, Ungaretti, Salinas, Gatto, Cattafi (PP 984-985, 993-994, 998, 1058, 1098) e più volte in quelli dedicati a Montale (PP 1006-1007, 1030-1036). Ma è chiaro, più in generale, che questa componente autobiografica va ricondotta ed è connaturata alla condizione

⁶ Cfr. Umberto Saba e Vittorio Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, 2010, pp. 38-41 (lettera del 29 agosto 1946).

⁷ Cfr. Attilio Bertolucci e Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1994, pp. 127-128: «Forse rimpiangerai certe cose che ti ho detto a voce in altri tempi: queste ti sembreranno certamente più smorte: tant'è che ho dovuto ricorrere all'espedito di una lettera che non ti ho mai scritto» (lettera del 19 novembre 1946).

di lettore storicamente individuato che Sereni programmaticamente si ascrive, com'è rivendicato a più riprese, molto per tempo (si veda nella lettura radiofonica del '47 su Rilke: «Forse è necessario precisare che nel pubblico comprendiamo anche noi stessi, per quel tanto di errore o di equivoco che anche noi sentiamo possibile magari per averlo anteriormente sperimentato in qualità di lettori», *PP* 960) e con particolare forza poi nella postilla alle *Lecture preliminari* (*LP* 137-138).

Concesso tutto ciò, ci si può nondimeno chiedere quali tratti caratteristici della lingua poetica e narrativa sereniana risultino assenti o eventualmente presenti secondo indici di frequenza assai più bassi nel critico, quali funzioni sembrino rivestire in questo diverso contesto e da quali altri fenomeni vengano eventualmente surrogati. Se ne individuano qui di séguito quattro, tentando di pervenire *via negationis* – sulla falsariga di alcuni saggi dello stesso Sereni, ad esempio le *Note di lettura per Ritsos* dell'80 (*PP* 1051-1057), che ci dicono partitamente quello che il poeta greco non è: non un surrealista, non un poeta civile, non un poeta tematicamente 'umile', e così via – al riconoscimento di alcuni tratti, variabili nel tempo o costanti, propri del linguaggio critico sereniano.

1. Sul piano sintattico si può anzitutto mettere agli atti l'assenza di una sigla stilistica di Sereni come lo stile nominale,⁸ cui il critico non ricorre pressoché mai, eccezion fatta per l'attacco del saggio su Apollinaire, dov'è impiegato al fine di tratteggiare, quasi la didascalia di una sceneggiatura cinematografica (qualche riga sotto anche qualche indicazione di regia: «Al 'primo piano' iniziale del passante che rincasa corrisponde [...] il 'primo piano' finale del poeta»), lo scenario della poesia *Vendémiaire*: «Una sera di settembre a Parigi. Il poeta-passante che rincasa lungo i *quais* bui e deserti del quartiere di Auteuil. In una voce immaginata come se fosse udita, il canto, anzi la "canzone di Parigi", in quella stessa sera di settembre. Nelle intermittenze di quel canto o canzone altre voci "limpide e lontane"» (*LP* 91). Ma si tratta di uno slargo descrittivo del tutto inconsueto nella scrittura critica di Sereni, che rifugge per solito dalla rappresentazione di oggetti e fatti irrelati esplicitando i nessi verbali che li pongono in rapporto.

2. Un'altra occasione di verifica può essere offerta dal riscontro delle figure di ripetizione, di cui è ricchissimo il poeta e ricco il prosatore (con un vertice, se non sbaglio, nel dittico *Opzione-Sabato tedesco*). Si registrano sporadici casi di polittoto: «con

⁸ Su questo stilema poetico sereniano cfr. Lorenzo Tomasin, *Una costante sereniana*, «Lingua e stile», XL, 2005, pp. 237-262 (con esempi anche dalle prose narrative a p. 238 n.), e ora Paolo Zublena, *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, 1. *La poesia*, Roma, Carocci, 2014, pp. 262-295: 282.

voce che diceva *della vita* cantando *dalla vita*, che ha detto *del tempo* restando *nel tempo*» (PP 974: Saba, e sembra avvertirsi un'eco di questo passo nella posteriore lirica che gli è dedicata); «Questo è il vero debito [...] che abbiamo nei suoi confronti: averci, in tanto dubbio suo *sulla vita*, appassionati in gioventù *alla vita*» (SG 89: Montale, con l'epifora a scandire un endecasillabo che chiude il pezzo); oppure isocolie rinforzate dall'anafora, che si osservano concentrarsi nel saggio su Petrarca: «È *quel* luogo, *quell'*ora, *quella* circostanza» (PP 934, corsivi d'autore); «citazioni [...] esemplari rispetto a quei *loci communes*, a quei *tòpoi*, a quei luoghi comuni – detti in bel senso [...] – che fanno esemplare la poesia del Petrarca» (PP 926); «nella sua inventività, nella sua *factio*, nella sua finzione sta la sua verità» (PP 931); dove si vede come la struttura, pur retoricamente sostenuta, veicoli non necessariamente una *climax* e anzi provveda in due casi («*loci communes* [...] luoghi comuni»; «*factio* [...] finzione») a glossare il latino con l'italiano. Tutt'altro invece l'effetto di rinforzo patemico ricercato in una prosa come quella di *Omaggio a Rimbaud* inclusa negli *Immediati dintorni*, a metà fra la ricostruzione di un episodio della vita del poeta e lo scavo autobiografico: «*qui* potrebbe esplodere l'urlo, *qui* il fatto atroce, la cosa mostruosa, *di qui* dilagare lo scandalo nel cuore della quiete» (TPR 46).

Rare pure le coppie di corradicali del tipo: «divertito e divertente» (SG 41), «è disposto e ci dispone» (PP 942), «forzate e forzose» (PP 996); «condivisibile e condiviso» (PP 1024); che d'altra parte sono ancora correnti, anche per influenza del modello crociano, nel linguaggio critico di medio Novecento.⁹ E del tutto eccezionale suona un'arguta *derivatio* come la seguente, forse da addebitare alla data relativamente alta (749) del contributo: «Ma fu anche un *eludere eluso*, a sua volta, dai fatti, *deluso* nei suoi fittizi obbiettivi» (LP 15). Così potrà dirsi di un effetto allitterativo come: «la nascita della sua *poesia* nei *perigliosi paraggi della prosa*» (PP 974-975), impensabile nelle prose critiche più mature.

3. Nella tavola di assenze o moderate presenze andrà incluso anche il ricorso a tratti del «parlato», da intendersi – spiega Sereni nella primitiva redazione della nota postfatoria agli *Strumenti umani* ricordata in precedenza – come «quello che io considero discorso comune nel mio ambito personale e nell'ambiente che mi circonda» (PP 32).¹⁰ Non è semplice dire con certezza quali fenomeni reperibili nelle prose critiche potrebbero essere ascritti a questa apertura a un tono di colloquialità o informalità. Certo la categoria vale per l'impiego di segnali discorsivi come in: «*D'accordo*: la

⁹ Su questi tipi in Croce cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 26; qualche cenno nel mio *Tra grammatica e logica. Saggio sulla lingua di Benedetto Croce*, Pisa-Roma, Serra, 2007, p. 202.

¹⁰ Sulla questione nella poesia sereniana acute osservazioni in Antonio Girardi, *Sereni, il parlato, la 'terza generazione'*, «Studi novecenteschi», XIV, 1987, pp. 127-139.

poesia non è soltanto questo» (TPR 9), ma il caso appartiene a uno scritto eslege come la *Lettera d'anteguerra* su Bertolucci, dove in virtù della forma epistolare osserviamo anche il riferimento al «tu» del destinatario: «Ne vuoi un esempio? Ascolta questi versi recentissimi, non raccolti in volume» (TPR 10). E vale per alcuni altri veloci scambi di domanda e risposta: «Manca di mistero per questo? Non direi» (TPR 9); «Dove ho letto qualcosa di simile? Ma certo, in Saba» (TPR 51, simulando il processo di sovvenimento e agnizione); «La felicità di Comisso? Sì, la felicità di Comisso» (LP 31); e nel saggio su Petrarca, trascrizione di una conferenza tenuta nel '74 a Lugano: «Una sorpresa? Una tardiva immaginazione erotica del Nostro? Proseguendo vediamo subito che non è così» (PP 933).

Ma il più delle volte fenomeni mimetici di uno svolgimento orale saranno da attribuirsi a un'inflessione didattica che la scrittura critica ha già per propria tradizione acquisito. Mi riferisco alle allocuzioni a chi legge mediante la seconda persona plurale, di vago sapore desanctisiano: «*Percorrete* la lettera a ritroso, *toccatene* il centro là dove Rimbaud parla dell'ascesa attraverso Andermatt e [...] *sentirete* che quella è in qualche modo la sua aria d'allora. *Sentite* come ancora describe» ecc. (SG 25-26), dove il tono pedagogico bene si accorda con la destinazione dell'intervento alla rivista «La scuola». E mi riferisco anche, più in generale e prescindendo dai casi di botta e risposta osservati poco fa, alle interrogative frequentissime non meno che nel poeta, le quali anticipano, ingranandoli nel procedere dell'argomentazione, dubbi e obiezioni del lettore, anche tematizzati come in questo passo del saggio su *Cancroregina* di Landolfi: «la domanda immancabile in simili casi: "A che scopo, che significa tutto ciò?" [...] Un'allegoria? Avrete appena formulato tale ipotesi che vi sentirete pungere da un altro sguardo: chi vi salverà dall'ironia dell'autore?» (LP 20). È caratteristico che Sereni rinfoderi cautelosamente l'affermazione responsiva: «Ci avvertiva [Montale] al punto di determinare i nostri passi e il nostro stesso sguardo? È probabile che sia stato così, almeno per un lungo periodo» (PP 1009); o riconosca senz'altro l'impossibilità o inadeguatezza di un'unica risposta ai quesiti interposti: «Contesteremo la validità dell'operazione? No, se essa vuol essere un correttivo ad abusi, vezzi e giocherelli nella direzione opposta, se si presenta come un salutare richiamo a una concretezza e a una serietà; sì, se vuol imporsi come un esemplare di critica "nuova"» (SG 32); «Si tratta di una tautologia? Lo potrà essere per alcuni, per altri in parte e con contrasti, per altri ancora in nessun modo» (LP 83).

4. Con maggiore circospezione occorre infine accertare la presenza di figure analogiche nelle prose critiche. Metafore e similitudini abbondano certo nel poeta e nel prosatore narrativo o memorialistico, talora con suggestivi ritorni dall'uno all'altro a distanza di molto tempo: si pensi ad esempio all'immagine di Milano come mare i cui quartieri formano arcipelago (forse per rivitalizzazione semantica del quartiere di Isola, cinto dalla ferrovia di là da Porta Garibaldi) nel ritratto amicale di Luigi

Broggini del '57, dove un «così gran braccio di mare» separa via Macchi da corso Garibaldi (TPR 57), e poi – all'estremo della carriera poetica – ai «marosi di città» del testo conclusivo di *Stella variabile* (P 266) che intitola i presenti Atti di convegno, nonché all'intenzione, risalente agli ultimi anni, di intitolare *La traversata di Milano* una ventura raccolta di prose.¹¹

Altro è il quadro che forniscono nel loro complesso le prose critiche: le figure di analogia scarseggiano, per acuminare che siano come in: «procedere alla verifica di essi [i sentimenti cosiddetti eterni] dentro la fornace del costume che evolve e delle situazioni che mutano» (TPR 63); «Ariosto [...] ha gettato la rete della sua ottava in tutte le direzioni, in modo da catturarvi quanto più poteva dei casi umani» (PP 941). Rare anche le metafore protrate, in cui più elementi verbali omogenei si dispongono su di uno stesso piano analogico, ad esempio in: «Prévert insomma avrebbe rinnovato l'aria, immesso l'aria della strada nei corridoi bui e grevi del museo poetico» (LP 44), dove la continuazione metaforica mira a disvelare l'insufficienza e grossolanità della tesi critica esposta, da cui Sereni prende le distanze. Più interessanti i casi di protrazione 'autorizzati', nei quali l'espansione si fonda sul rinvenimento di una metafora nell'autore studiato o nella letteratura critica che lo riguarda. Data, e citata apertamente nelle righe precedenti, la comparazione goethiana della poesia di Ariosto con una ghirlanda floreale («sotto forma di lunga metafora, un esempio di naturale adesione al mondo dell'Ariosto», PP 938), l'analogia è disponibile poi a essere ripresa, corretta e approfondita sino alla constatazione di una divergenza fra comparato e comparante: «non solo la fronte dell'Ariosto va adorna di fiori; per essa il *Furioso* è l'estate che trionfa nei libri e accompagna l'estate vera prendendone e dandole luce. Come la stagione reale ha le sue vampe e i suoi uragani, ma diversamente da essa non conosce mai il brivido premonitore del trapasso a più languida stagione» (PP 939). Nel saggio su Williams la figura della poesia come macchina («la cosa vista e vissuta che prima di ogni altra ha avviato la macchina della poesia», LP 70) è invece ripresa dal poeta stesso, citato esplicitamente qualche pagina più avanti: «Una poesia è una macchina di piccole (o grandi) proporzioni fatta di parole» (LP 75). Nel caso di Apollinaire l'elemento analogico è ricavato direttamente dal titolo di una raccolta, gli *Alcools*: «Qualcosa come un farmaco euforizzante, un superadditivo alcoolico sembra immesso in ogni stato d'animo o pretesto esistenziale [...] l'elegia, il ricordo, il senso del tempo che passa non sono che fluidi, instabili, a loro volta energetici ingredienti della carica vitale» (LP 93-94). Più implicitamente, tanto

¹¹ Cfr. l'apparato critico di Giulia Raboni in TPR 431-433, dov'è giustamente supposta la dipendenza del titolo dal film di Autant-Lara *La traversata di Parigi* (1956). La metafora dell'arcipelago è anche in Char (*La parole en archipel*, 1962) e non lascia indifferente Sereni, che la rileva in AT 225 (i testi in prosa come «isole di realtà in emersione, frammentaria in superficie, unitaria in un profondo che è da esplorare»).

che paiono metafore blande e cristallizzate a chi non ne riconosca il referente nella Sorgue, fiume dal corso semisotterraneo altrove evocato a riguardo di Char ma non nel saggio in questione, Sereni osserva: «Nessun termine infatti come “invenzione” o “costruttività” è più lontano [...] dalla poesia di Char, dai suoi connotati e soprattutto dal suo *moto d'origine nascosto* e dal suo *sbrocco* sulla pagina» (LP 99).

Altre volte l'effetto di inatteso spostamento semantico procurato dal tropo è attenuato dalla sua tematizzazione, che sovraimpone l'esercizio di un controllo razionale alla comparazione estemporanea. Così, ad esempio, rievocando la prima esperienza della poesia di Ungaretti, con i suoi versicoli scanditi sulla pagina fittamente bianca: «S'imprimeva in me un senso di diffuso biancore, con riflessi metallici, ghiacciati, invernali, *quasi avessi a che fare con una metafora dell'inverno*» (SG 100). E prendiamo il caso eccezionalmente duplice che si rinviene nella nota alla traduzione dell'*Illusione teatrale* di Corneille: «l'onda degli alessandrini, sempre uguale e sempre diversa come quella del mare, simile a una musica d'organo che più d'ogni altra sembra nascere e rinascere direttamente da sé stessa, tende a invadere ogni possibile spazio» (PP 951). Non solo il primo dei comparanti rimanda evidentemente al notissimo paragone foscoliano dei versi ariosteschi con il moto delle onde atlantiche a Dunkerque (col che potrebbe iscriversi anche al gruppo di casi visti poco fa), ma qualche pagina più avanti, quando ormai la doppia analogia si è depositata nella memoria del lettore, che crede di non doversi più prestare attenzione, Sereni sente il bisogno di ritornarvi con chiaro intento svalutativo: «*Le facili metafore dell'onda marina e della musica d'organo* non sono altro che lo schermo, o l'alibi, che il traduttore frappone fra i versi dell'originale, quali suonano al suo orecchio, e la trascrizione nella propria lingua» (PP 953-954).

Con analogo esito di attenuazione, lo slittamento nel piano analogico può verificarsi gradualmente, con aumento scalare del tasso metaforico entro una serie di sintagmi coordinati: «Nella progressione della “musica del deserto” si sprigiona un'emozione di più, che chiamerò provvisoriamente [...] sentimento della poesia. Come altre emozioni qui affiorate, *un'energia, un materiale da costruzione* in più» (LP 73); «Tra il vivere e lo scrivere viene a formarsi come *una fascia intermedia, una zona di riporto, un paese immateriale abitato da alcuni fantasmi*» (PP 930); «Persino nei *Feuillets*, scritti nelle condizioni che sappiamo e determinati dalle vicende che sappiamo, la poesia oltre a essere protagonista o quasi, e costante interlocutrice, appare (ma vedremo che è un'impressione erronea) come *un pensiero fisso, una stella fissa, un polo*» (LP 107). Non sfugge, nell'ultimo esempio, l'ulteriore tratto differenziale, quantomeno apparente, che se ne ricava fra la poesia di Char e quella dell'autore, rilevabile solo nel momento in cui, più di un decennio dopo, Sereni perverrà a intitolare *Stella variabile* la sua ultima raccolta. E in più di un caso questo progressivo incremento della figuralità finisce per attingere a un serbatoio di metafore riservate per solito alla propria lingua poetica, quasi che l'espedito, nel mentre provvede a

ridurre lo sbalzo procurato dal tropo, denunciassero il trasferimento a un piano di figure da reputare altrimenti estranee al discorso critico sereniano. L'osservazione vale già per i *fantasmi* del penultimo esempio considerato (cfr. *Il male d'Africa*, v. 92, P 95), e la si potrà estendere ai casi di *vortice* (cfr. *Incontro*, v. 2, P 10: «un vortice d'ombra e di vampe»; *A M.L. sorvolando in rapido la sua città*, v. 9, P 22: «vortice di suoni»), veicolato dalla prediletta *correctio*: «Comisso [...] non insiste su questi spunti, non ne ricava dimensioni interiori [...] da sovrapporre alla linea o meglio al vortice della rievocazione» (LP 30); e di *emorragia* (cfr. *Quei bambini che giocano*, v. 6, P 135: «l'emorragia dei giorni»), con potente similitudine in punta di saggio che rinnova le metafore blande di *malattia*, *virulenza*, *sintomo*, di matrice goethiano-crociana o più genericamente antimoderna,¹² adottate poco sopra: «la poesia di Apollinaire non può non apparirci se non come un grande e robusto organismo in cui sanità e malattia, vitalità e virulenza si scambiano entusiasticamente le parti – e siano già presenti come sintomi di un male quelli che il soggetto lirico avvertiva ancora come stimoli e impulsi di vigore [...]. Per questo, quanto fu euforico il corso dell'opera, risulta in qualche modo drammatica (come assistere a una lunga e infrenabile emorragia) la lettura che possiamo farne oggi» (LP 95-96).

Quanto ai campi semantici prescelti, ci si potrebbe chiedere, anche sulla scorta della «musica d'organo» convocata, come s'è visto, nel saggio su Ariosto, se la scrittura critica di Sereni indulga in metafore desunte da altre pratiche artistiche: questo farebbe supporre anche il costante esercizio di rimando a opere letterarie che si constata nelle prose dedicate a pittori, tendenza che almeno in un caso, il saggio su Carlo Mattioli, è confessata e analizzata da Sereni stesso (e all'inverso la poesia di Campana può suggerire «affinità impalpabili con certa aria di De Chirico, di Licini, magari di Scipione», PP 986, certi luoghi di Char «non si immaginano illustrati da altri che da Braque», AT 226; si aggiunga che in una precedente stesura della quinta sezione del *Posto di vacanza* il poeta si paragona apertamente ai pittori «oggi scomparsi» che un tempo ritraevano il paesaggio della foce: cfr. P 767-768).¹³ Tuttavia anche qui il guadagno che se ne ottiene è scarso. Rarissime le metafore d'origine musicale: *pianissimo* («una sorta di “pianissimo” in Ungaretti», PP 994, ma è voce già acclimatata in poesia da Sbarbaro); *rubare* («*rubare* [...] qualche sillaba qua e là alla normale scansione trainante del *metronomo* occulto», PP 954). Qualcuna in più è tolta dal cinema, in concordia con il riconoscimento di piena dignità espressiva e narrativa che gli è attribuito nel pezzo su *Giorni perduti* di Wilder quale figura nelle prime edizioni degli *Immediati dintorni* (scorciato poi secondo le indicazioni dell'autore in TPR

¹² Cfr. Colussi, *op. cit.*, pp. 188-189.

¹³ Su questo tratto negli scritti di argomento figurativo si veda Pier Vincenzo Mengaldo, *Sereni 'lettore' di pittura* [1976], ora in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 271-277: 272.

35-36): *regista*, riferito tanto a Prévert (LP 41) quanto a Petrarca («è l'onnipresente *regista*, quello che distribuisce le parti alle passioni e ai gesti», PP 933); «un Buz-zati “*au ralenti*”» (LP 26); «*panoramiche* prese a gran distanza» in Solmi (LP 51); «Ritsos con *la sua macchina da presa* tenacemente puntata sulla quotidianità» (PP 1055). Diverso e molto notevole il caso della similitudine seguente, dove con trovata proustiana Sereni coglie corrispondenze profonde tra manifestazioni eterogenee risalenti alla stessa epoca: «Si pensi ora all'effetto di certe riprese filmate di episodi della prima guerra mondiale, della rivoluzione d'ottobre, degli stessi esordi del fascismo in Italia. Sembra che gli uomini corrano con gioia ad ammazzare e farsi ammazzare. Di pari passo corrono via i versi di Apollinaire» (LP 92).

In totale il linguaggio settoriale più sollecitato, con intensità crescente nel tempo, è senz'altro quello tecnico-scientifico, con particolare riguardo alla fisica: ecco il «grado di fusione» di piano storico, esistenziale e scenico in Anghelopoulos (TPR 106); le cattive interpretazioni del proprio tempo usate come strumentale «base di propulsione» da chi – Sereni allude a Vittorini – lo storicizza pregiudizialmente o aprioristicamente (LP 84); le rime di Michelangelo come «un diario, *generatore* a tratti di vertici poetici» (PP 948); la «grande *struttura mobile a più commutatori* che è la poesia di Seferis» (LP 127); l'opera di Petrarca che si prolunga e insinua nella sua esistenza «come per una *conversione d'energia*» (PP 930), con metafora che ricompare nel saggio su Char («*conversione d'energia* tra impossibile e possibile», LP 113) corroborata da altre conformi: «campo di forze in vibrazione», «linee di forza» (LP 108). Su questa ricorrente comparazione dell'atto poetico con un processo di emissione o irradiazione di energia, quale si evince dalla rassegna di esempi, occorrerà tornare a riflettere.

Anche i nostri, fra quelli, di una volta?
Appunti sul tema di una comunità possibile nell'opera
di Vittorio Sereni

Alberto Rollo

La *frontiera*, il confine. Tutta l'opera di Vittorio Sereni è dominata dalla percezione di un confine: un confine fra veglia e sonno, fra ieri e oggi, fra bene e male, fra vittoria e sconfitta, fra movimento e immobilità, fra lo spirito della prosa e quello della poesia, fra la propria identità e quella dell'altro («Vorrei essere altro. Vorrei essere te», dice ad Attilio Bertolucci in *A Parma con A.B.*). Viene in mente la postura non *mai* rappacificata della figura che si muove fra una condizione e l'altra. E non si tratta *mai* di un'incostanza, di un'incoerenza – quanto piuttosto di un'attiva compresenza di stati.

Come sul fiume Magra «pachidermico alla foce», si è con Sereni sempre in acqua dolce quantunque la salata sia vicinissima, ma si è su una riva ma anche sul teatro dell'altra. È come se a quelle due rive, allegoriche e no, sottrarsi non fosse possibile, come se fossero una condizione, per l'appunto. E da esse discende una 'malinconia', non so chiamarla altrimenti, costitutiva della sua poesia. Ma a malinconia mi verrebbe subito voglia di accostare un aggettivo: nervosa. Una malinconia *nervosa*. Con il che sentiamo l'inquietudine, il conflitto, e, quando c'è, una forma di conciliazione che non si contenta di una distensione psicologica ma ha bisogno di registrare il sentimento del tempo (storico) o una profondità prospettica, un sospetto di abisso metafisico.

Malinconia nervosa di cosa? Del celebre «urbano decoro» con cui spesso si accompagna la figura di Sereni? Non solo, e non in termini squisitamente borghesi.

La *saudade* sereniana consuma e ci consuma in una smaniosa attesa. Quanto più il sentire si distende in una pienezza (atmosferica, sentimentale, paesaggistica), tanto più l'allerta scatta, tanto più la 'poesia' si rompe, la visione si spezza, la musica si scheggia. E tuttavia nel gioco di schegge – di iterazioni e reticenze, avrebbe detto Fortini – non polverizzano le voci o i gesti che hanno portato o chiesto chiarezza di mondo, nettezza di umani strumenti.

Così *Anni dopo*, in *Gli strumenti umani* (mio il corsivo):

La splendida la delirante pioggia s'è quietata,
con le rade ci bacia ultime stille.
Ritornati all'aperto
amore m'è accanto e amicizia.
E quello, che fino a poco fa quasi implorava
dall'abbuiato portico brusio
romba alle spalle ora, rompe dal mio passato;
volti non mutati saranno, risaputi,
di vecchia aria in essi oggi rappresa,
Anche i nostri, fra quelli, di una volta?
Dunque ti prego non voltarti amore
e tu resta e difendici amicizia.

Quel che mi assilla da sempre come lettore di Sereni e ciò che, a mio avviso, perpetua nel tempo la prensilità della sua poesia è quella 'non rassegnata gentilezza', che cuce e poi scuce e poi ricuce, l'abitabilità del mondo, la stupefazione del mondo e lo spavento nonché la rabbia che la sua inabitabilità produce. Non sto parlando di adattabilità psichica o meno, di propensione esistenziale o no. C'è anche questo, ma penso al mondo come comunità di umani. Il termine gentilezza, peraltro, suona più efficace se forziamo il concetto al di là delle consapevoli conseguenze di un'educazione borghese (che ci sono e sono decisive), e ne avvertiamo il carattere estremo. La misura assoluta della gentilezza mette alla prova e acuisce la sensibilità, la educa alla bellezza e al dolore, la dispone alla pietà, anche a quella 'ingiusta'. Ma soprattutto, dentro l'esercizio e l'esperienza di quella gentilezza va letta la sfida a mantenersi all'interno di una esistente o invocata o possibile *communitas*.

L'umanesimo sereniano ha bisogno di questa comunità, di questa *Gemeinschaft*, ce ne fa indovinare, fino a *Stella variabile*, la necessità, i confini, le pressioni, senza trascurare anzi semmai enfatizzando l'inevitabile solitudine del poeta, che è condizione e premessa necessaria.

Non si tratta di una comunità comunista, nemmeno di una comunione dei santi. Credo non appartenga neppure alle configurazioni di una possibilissima tensione utopica. Il beneficio di quel senso di comunità non è rimandato, come del resto non è rimandabile la bellezza. Ciò che è buono *si mostra*, come la bellezza dell'umano destino è evidente nel disegno che il corpo del ginnasta lascia nell'aria. Sereni sembra fare della poesia il sensore nervoso, malinconico, stupefatto delle forme in cui l'essere comune degli umani si manifesta.

Spia di questa comunità mi sembrano – insieme ad altri pur significativi indizi – i «volti», la presenza di volti, e insieme a questa, quella dei nomi. I volti e i nomi che

hanno coinciso con le figure cucite ad affetti, pensieri, esperienze, al contagio di quegli affetti e di quei pensieri.

Il riconoscersi, il riannodarsi di un evento, l'apparire e, tanto più, il riapparire di figure familiari, la visione di un volto o di volti segnano tutta la poesia di Sereni. In quel tormentato muoversi a strappi o ad anse fra la confidenza nella 'completezza' del sentire e lo spaurire o semplicemente lo spaesamento che disegna la partitura della sua poesia, pare piuttosto evidente il tornare con persistenza alla *riconoscibilità* come sonda dell'umana avventura. Si tratta della riconoscibilità di luoghi, di figure, di gesti, anche di svolte del senso – «emergenze del passato nel presente» le ha chiamate Pier Vincenzo Mengaldo. Ed è riconoscibilità che trascorre dalle *nuance* dell'onirico al disegno netto dell'esistenza, della stessa vita civile, al segno grafico che sulla mappa di una terra, di un paese incide i confini.

In questo muoversi del riconoscibile esiste un singolare gioco incrociato fra l'agognata nettezza del volto familiare che appare «dietro uno scoglio» o riappare da lontano (il padre, un amico, un sodale) e la fisionomia o (verrebbe voglia di dire) la fisiognomica dell'espressione poetica. *Poesie come persone* si chiamano gli interventi critici, le lezioni radiofoniche, i pareri di lettura (ora raccolti in coda al volume *Poesie e prose* degli Oscar Mondadori). Poesia e persona. Persona e poesia. E se invece della congiunzione sentissimo la copula? È piuttosto evidente come lavori nell'arco di tutta l'opera sereniana, questo scatto. Se la tentazione della conciliazione estetica si inceppa, cede e risale la china complicandosi, è anche in ragione della sollecitazione che spinge di lato o dal fondo. I grappoli di ornato che pur pendono nella poesia di Sereni sembrano residui e confessioni di una tentazione diventata impotenza. La cortesia, la gentilezza fanno quasi puntualmente i conti con le bordate di buio, con il rombo del passato, con un sentore di guerra che non smette, o di offesa che non si placa.

Tutto ciò accade in un andare incessante verso se stessi, verso la memoria. La riconoscibilità si fonde infatti con il tema della *memoria*, così nodale per il Novecento. Una memoria, quella di Sereni, che per l'appunto finisce più che spesso per mettere al centro nomi e figure: tutto il campionario umano si profila come galleria di persone che avanzano, si presentano e dicono la loro, magari solo una battuta. Vogliono essere interlocutori. O meglio, Sereni li chiama a essere come in vita, o forse, più che in vita, a essere interlocutori. E questa emergenza e urgenza delle *persone* va di concerto con le storie che le persone si portano appresso. Sereni usa addirittura la parola «romanzo» per alludere a quel che cercava nella lettura di versi altrui: «Leggevo poesie di altri e vi cercavo qualcosa che impropriamente potrei chiamare romanzo»; o, più avanti: «Cercavo dunque quel che qui chiamo romanzo ma col desiderio che fosse la poesia a suggerirmelo o a farmelo supporre; che la vicenda adombrata o sottintesa si sviluppasse al di là, al di fuori delle righe che sono i versi».

E il primo romanzo è, va da sé, quello della sua poesia.

Sereni dice molto chiaramente nella redazione estesa della nota a *Gli strumenti umani* (citata per intero nella Nota introduttiva a *PP*):

Il passaggio decisivo sarà sempre per lui (leggi: lo scrittore a base autobiografica) quello che corrisponde all'invenzione, alla fase cioè in cui i moventi siano essi sensazioni, ricordi, emozioni, sentimenti e vicende, assumono carattere di veri e propri materiali di costruzione, cambiando per ciò stesso fisionomia, carattere e peso specifico. In altri termini, egli darà credere ai propri moventi nel senso che attribuirà ad essi un'intima fertilità, una capacità, appunto, di trasformazione e metamorfosi. La poesia o il racconto, magari il romanzo, che ne usciranno saranno in tal senso la verifica della fertilità su cui si è puntato nel dare credito ai moventi. Esistono cose della vita che ci impressionano di più di altre e sulle quali lo scrittore a base autobiografica opera per istinto una selezione ripromettendosene dei frutti per un futuro più o meno prossimo. Il restare impressionati è di tutti gli uomini, mentre la selezione è tipica se non esclusiva di chi nutre l'illusione di scrivere.

I «volti» sono fra questi «materiali di costruzione» e insieme la metamorfosi in atto di una continua ricognizione dentro una riconoscibilità possibile.

Do qui di seguito, senza intenzione di completezza, una sequenza di citazioni dal *Diario d'Algeria* e dagli *Strumenti umani*:

Mentre tu dormi e forse
qualcuno muore nelle alte stanze
e tu giri via con un volto
dietro ogni finestra – tu stessa
un volto, un volto solo
che per sempre si chiude.
(*Città di notte*)

Se passa la rombante distruzione
siamo appiattiti corpi,
volti protesi all'alto senza onore.
(*Frammenti di una sconfitta*)

Poi venne una zazzera d'oro
su un volto nebbioso.
Fu un giorno di fine d'anno
nel torvo tempo di guerra
a Santa Croce sull'Arno.
(*Risalendo l'Arno da Pisa*)

Anche i nostri, fra quelli, di una volta?

anima che s'irraggia ferma e limpida
su migliaia d'altri volti, germe
dovunque e germoglio di Anna Frank.
Per questo è sui suoi canali vertiginosa Amsterdam.
(*Dall'Olanda. Amsterdam*)

C'erano tutti, o quasi, i volti della mia vita
compresi quelli degli andati via
e altri che già erano in vista
lì, a due passi dal confine
non ancora nei paraggi della morte.
(*La speranza*)

Sono
quasi in sogno a Luino
lungo il muro dei morti.
Qua i nostri volti ardevano nell'ombra
nella luce rosa che sulle nove di sera
piovevano gli alberi a giugno?
(*Il muro*)

Ma i volti, i volti non so dire:
ombra più ombra di fatica e d'ira.
(*Via Scarlatti*)

I volti sono un'emergenza sensibile del passato (anche del passato recentissimo), sono il darsi come 'persone', ma possiamo anche aggiungere che rimandano a personaggi di una narrazione che ha bisogno di essere interrogata parvenza per parvenza. I volti guardano per essere guardati, e per quanto 'apparizioni', sono essi a lasciare intravedere un'idea di comunità. Una comunità dei volti riconoscibili, la comunità amicale, dei sodali, dei poeti, nonché degli atleti (la categoria libertina, come rammenta Fortini). Ma anche, e qui la poesia di Sereni felicemente si complica, si avverte la *società*, la società civile, la società politica, la società comunque la si voglia guardare – toccata dalla guerra, e ora contemplabile attraverso il filtro della pietà del ricordo o dalla pietà (e non sarà certo un caso che i volti diventino «facce» quando sono quelli inconoscibili del nemico, non sono «senza volto» come la «figura plumbea», ma anche quando c'è uno sforzo di avvicinamento, quando la pietà mette a fuoco una sola figura, ecco allora «quella faccia d'infortunio, di gioventù in malora»).

La riconoscibilità dei volti è tale all'interno della Storia, ma di una storia fallimentare. A ondate, a riprese successive, ci rendiamo conto che ci è data la *chance* di stare di fronte a chi ci è stato compagno, fedele nell'amicizia e nell'amore.

La poesia è di fatto il luogo in cui Sereni dà appuntamento – verrebbe voglia di

dire «ad ora insolita» – ai suoi fantasmi. L'obiettivo? La «tavolata perfetta» de *I ricongiunti*. Una possibile conciliazione – fra morti e vivi ad esempio, fra ciò che si è promesso o ci è stato promesso e quel che appare non mantenuto.

E allora si tende come un elastico la storia di questa sequenza di appuntamenti, si snoda il romanzo. La storia o le storie che si connettono a quella frastagliata dell'io autobiografico: Luino, la Fornasette, il diario di guerra, il ponte sul Magra o sulla Tresa, la strada di Creva, la strada di Zenna e la Milano di via Scarlatti, di San Siro, l'Italia del boom, la sterminata domenica, la Francoforte dell'editoria, il posto di vacanza, la Cisa.

E vorrei tornare ora ad *Anni dopo*, citata più sopra.

Nell'Apparato critico a cura di Dante Isella che accompagna il Meridiano *Poesie*, appare, laddove si parla di *Anni dopo*, una lunga citazione da *Un banchetto sportivo*. Il riferimento è pressoché inevitabile:

Il caso bizzarro mi aveva dunque portato per ragioni, diciamo, professionali, in quel ridotto del Teatro Grande di B., frequentato dalle fantasie di anni lontani, in nevose notti d'opera e di veglioni [...]. Discorsi e applausi si alternavano; ma più scroscianti scendevano i battimani dalle logge delle balconate, cui era ammesso il pubblico non invitato dei curiosi. Nessuno m'era noto tra questi, gli anni trascorsi stavano affacciati lassù, facce in cui non sapevo leggere; e la natura del luogo e la bizzarra aerea inquadratura in cui apparivano a chi osservava dal basso davano loro una parvenza di comparse mascherate. Ma su altri volti si fermava ora il mio sguardo, o piuttosto su altre maschere dietro le quali, sempre più diradandosi le nebbie dell'estraneità, non mi sarebbe stato difficile, come dietro la patina che il tempo aveva steso sulla faccia del conte A.M., riconoscere molti compagni d'una volta. Così ero e non ero tornato, ma stavo esitante sulla soglia di casa, chiuso in una volontaria smemoratezza [...]. (P 527)

Innanzitutto si noti, qui, il trascorrere da facce a volti, quando si dà il riconoscimento, lo schiocco di dita che lega il presente al passato, l'estraneità all'intimità possibile. In quel trascorrere appare il termine mediano di maschere, maschere che nessuno è disposto a togliersi ma che tuttavia sono tracce verso l'identità. Fra le facce in cui Sereni non riesce a leggere e il diradarsi della nebbia sui volti si insinua il fantasma del «disperso» che fa ritorno e si siede al banchetto. Ancora, come nella pienezza, anzi nella comprensività, de *I ricongiunti*: «invece ci siamo proprio tutti / e solo adesso, con te, / la tavolata è perfetta sotto queste pergole».

Quello stare «esitante sulla soglia di casa», quell'«essere e non essere tornato» accentano la malinconia nervosa che fa da elastico fra il mondo possibile dei volti e quello muto, inquietante, delle facce. Si sta, con Sereni, in un'area non pacificata del sentire, in una manniana Davos di attesa, e di spavento, che non esclude l'ironia della sosta ma non esclude il miracolo.

Ogni sforzo linguisticamente conciliativo si inceppa, l'iterazione e la reticenza di cui parlava Fortini amministrano perplessità – così come suonano cautelativi (musicalmente cautelativi) gli incisi, quelle salvifiche preghiere della prosa che sono i «– ripeteva la guida Federico –», «– scherniva la turpe gola –», «– lei dice d'un tratto ricordandosi –», «– avremmo detto laggiù –». Sono perlopiù tratti, insistenze, strumentazioni della narrativa.

E non a caso ci troviamo con Sereni sempre dentro un accadere. Magari dentro il racconto di una comunità – si pensi a quella così čechovianamente articolata del «posto di vacanza»: teatro di sempre, guerra di sempre.

Volti e nomi sono in maniera diversa due sonde di identità. Avere un volto, dare un volto o il mero apparire di un volto o di volti costituiscono un'esperienza, da cui discende un patire ma anche un'attesa. O addirittura una speranza. Il dialogo con i morti avviene attraverso i loro volti, il dialogo con i vivi si dà quando c'è un volto che lo assorbe. Ma nell'un caso e nell'altro, vivi e morti hanno la consistenza umida dei fantasmi. «Un Carlo qualche Piero alcuni Sergi». Come nel finale di *8 ½*, prodigio felliniano che Sereni molto amò, i «volti della mia vita» tendono a darsi convegno, a far gruppo. Gruppo peraltro a rischio di inconsistenza se non pronto ad accogliere «i nostri di una volta» fra i volti «risaputi».

Nessuno come Sereni ha saputo far sentire questa timida e calda prossimità di figure, come se, per l'appunto, l'obiettivo, da questa parte dell'esistere, non sia mai stato altro che quello: convergere, anche solo per un momento, in un *noi* largo, ospitale, possibile. Quel noi 'etico' di cui parla Emmanuel Lévinas in *Totalità e infinito*:

Ogni relazione sociale, al pari di una derivata, risale alla presentazione dell'Altro al Medesimo, senza mediazione di immagini o di segni, ma grazie alla sola espressione del volto. [...] Il fatto originario della fraternità è costituito dalla mia responsabilità di fronte a un volto che mi guarda come assolutamente estraneo [...].

La malinconia nervosa di cui si diceva aprendo queste note ha certamente a che vedere con questa difficile ma, ripeto, possibile, sollecitata accoglienza dell'altro in un territorio che connette i vivi, in un territorio che non prevede tanto comunanza o solidarietà, quanto piuttosto prossimità, vicinanza – dentro il tempo, e dopo il tempo.

Due destini. Sul carteggio Sereni-Fortini

Luca Lenzini

a Gilberto Lonardi

1. La prima lettera del carteggio tra Sereni e Fortini, quale è conservato nei due archivi di Siena e Luino, nonché presso la Fondazione Mondadori, in tutto 131 lettere,¹ è di Fortini, del 1946: Fortini si scusa per il macroscopico errore tipografico che nel «Politecnico» (n. 30, 1946) ha fuso in un unico testo i versi di due poesie (del *Diario d'Algeria*).² Dopo questo non troppo fausto inizio, si passa al '52: uno scambio di tutt'altro tenore e spessore, che ha per origine un incontro a casa di amici comuni a Bocca di Magra: un doppio chiarimento, a postilla di una breve discussione, che illumina due diverse posizioni rispetto al far poesia.

Su questo, dirò poi. Intanto va osservato che per chi affronta gli esordi di un rapporto che durerà dagli anni '50 fino alla scomparsa di Sereni (1983), tra alti e bassi, incomprensioni e «musi» (così lo stesso Fortini in una tarda intervista)³ ma nei termini di una stima reciproca mai messa in questione (e particolarmente fecondo per i riscontri nelle rispettive opere),⁴ il primo dato da interpretare è subito quello di

¹ Nell'Archivio Vittorio Sereni di Luino (d'ora in poi AVS) sono conservate 45 lettere di Fortini a Sereni; nell'Archivio Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena (AFF) 71 lettere di Sereni a Fortini e 12 di Fortini a Sereni; 7 lettere di Sereni a Fortini sono presso l'Archivio della Fondazione Mondadori (AFM), Fondo Vittorio Sereni. Ringrazio Barbara Colli e Luisa Finocchi per la disponibilità, la competenza e la cortese sollecitudine che hanno reso possibile questo studio. Per le trascrizioni ringrazio Elisa Resi e Elisabetta Nencini.

² Vedi in proposito P 441. Nell'Apparato critico di Dante Isella sono riprodotti numerosi stralci dal carteggio; altre parti sono in Vittorio Sereni, *Scritture private con Fortini e con Giudici*, Bocca di Magra, Capannina, 1995. Tra le pubblicazioni in rivista segnaliamo il n. 59, febbraio 1993 di «Poesia», dove in *Omaggio a Vittorio Sereni a dieci anni dalla scomparsa* è pubblicato un importante scambio del 1963.

³ Franco Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 469.

⁴ Manca uno studio d'insieme su questo tema; tuttavia non pochi spunti si possono trovare

un'asimmetria, ovvero l'instaurarsi di una dialettica sin dall'inizio non pacifica ma, proprio per questo, produttiva.

Asimmetria: in che senso? In più di un senso, se stiamo alle biografie ed alle opere dei due. Quando su richiesta di Giansiro Ferrata ebbe luogo l'episodica collaborazione di Sereni a «Politecnico», Fortini aveva da poco pubblicato *Foglio di via* (1946) e nella rivista di Vittorini era impegnato su molti piani (redattore, traduttore, critico, responsabile del settore poesia), mentre Sereni, da poco rientrato dalla prigionia, era sostanzialmente estraneo al nuovo clima culturale. Diffidava, Sereni, di ogni demagogia, e cercava una sua strada rielaborando la ferita degli anni di guerra, tenendosi a distanza dai «vari gruppi e interessi»,⁵ come scrive ad un caro amico d'anteguerra, Sandro Parronchi: proprio a quest'ultimo ebbe a parlare, con toni aspri, della pubblicazione (con la corsiva presentazione: ma quello era lo 'stile' della rivista) dei suoi versi sul «Politecnico», descrivendo Fortini, insieme a Jacobbi, come «un altro "ragioniere della cultura"». ⁶ Parronchi, a differenza di Sereni, conosceva Fortini sin dagli anni giovanili, ma è da precisare che nella Firenze anni Trenta lui, Fortini, era esterno e in posizione polemica rispetto ai circoli ermetici o para-ermetici; e anzi in quel tempo egli apparteneva al giro di Noventa, invisibile sia a quei circoli sia alla cerchia gravitante attorno a Eugenio Montale, a cui era riconosciuto un ruolo di maestro non solo nel campo letterario (così fu per tanti e anche per Sereni). Quando appare a Milano, pertanto, Fortini è agli occhi di Sereni un personaggio quasi sbucato dal nulla, *homo novus* da lui associato ai vari «filibustieri indigeni e non»⁷ che si fanno largo sull'onda della fase di rinnovamento della scena politico-culturale.

Non c'è da meravigliarsi, perciò, se dopo l'episodio del «Politecnico» passano ben sei anni prima che si conosca uno scambio tra i due. Tuttavia l'intenso botta e risposta che ha luogo, a stretto giro, nel '52, per come avviene presuppone già un rapporto non episodico né superficiale. Del passaggio dal primo momento conflittuale a quello successivo, nulla sappiamo dalle lettere sin qui note, ma il ravvicinamento sarà da mettere in conto, sul piano strettamente biografico, alla comune frequentazione estiva di Bocca di Magra (e magari, specialmente, alla presenza *in loco* di Vitto-

nella critica, in particolare negli interventi su Sereni e Fortini di Pier Vincenzo Mengaldo e Giovanni Raboni. Si veda almeno Nicoletta De Boni, *Leggendo una poesia, dialogo tra Fortini e Sereni*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia – Università di Siena», XXI, 2000, pp. 253-275 e il recente B. De Luca, *Forma lirica e guerra in Franco Fortini e Vittorio Sereni*, «Filologia e critica», XXXVII, 2012, pp. 404-430

⁵ *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni - Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 113.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

rini, amico sia di Sereni che di Fortini). Infatti negli anni Cinquanta, prima di metter su casa a Bavognano d'Ameglia, Fortini passava l'estate a Fiumaretta, sulla sponda toscana del Magra, sulla riva opposta rispetto a quella in cui dal '51 andava in villeggiatura Sereni, sicché le occasioni d'incontro, date le comuni amicizie, non erano certo mancate, né mancano i documenti riguardo a quel momento e a quella piccola comunità di letterati e intellettuali (non solo italiani). In ogni caso, se leggiamo con attenzione le lettere del maggio '52, possiamo capire che il cambiamento intervenuto tra i due non è riconducibile alla sola sfera sociale o a una singola occasione.

2. Vediamo, allora, i fatti. In sé, l'episodio all'origine dello scambio potrebbe sembrare di poca importanza: alcune battute scambiate durante una serata tra amici, a Bocca di Magra, innescano una reazione di Fortini che inducono Sereni ad un'ampia replica, con una serie di precisazioni che vanno molto oltre lo spunto dell'amichevole disputa. A chi conosce l'epistolario (e il vissuto) di Fortini vien fatto di chiedersi, leggendo le carte, se non si tratti di uno dei casi in cui a quest'ultimo capitava di attribuire intenzioni aggressive o discriminatorie nei propri confronti («Questa dev'essere una perfidia», ne riporta infatti le parole Sereni) a fatti che, di per sé, non giustificavano tali reazioni. Una lettera di Sereni a Fortini del '59 parla, con intuizione azzeccata del carattere dell'amico, degli «equivoci» da cui «ti lasci prendere la mano»;⁸ e magari la sovrainterpretazione ci fu anche qui, ma lo spessore della replica di Sereni suggerisce che il discorso aveva toccato una zona nevralgica, un punto dolente che, infatti, era destinato ad avere svolgimento e approfondimento a distanza, attraverso una lunga rielaborazione (com'è sempre in Sereni) nella scrittura.

Riassumiamo l'equivoco, con le parole dello stesso Sereni: un Vittorio in fase conviviale, «con un bicchiere tra le dita» e (con rinvio agli anni d'anteguerra) «con quel mio cuore di una volta», aveva citato il poeta malgascio Jean-Joseph Rabéarivelo: «“Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle / cose: come puoi conoscerle? Dicono gli scribi e gli oratori quando tu...”»; Fortini, sentitosi rimproverato (per interposta citazione) di «fatua informazione» e trattato da *ciarliero distratto*, da autore 'libresco', rivendica quindi *post factum*, per lettera, «l'unità del canto e dei libri».⁹ Sereni, da parte sua, replicando chiarisce che rimprovero non c'era stato, se non nei propri stessi confronti, cioè verso una data stagione del proprio sentire; e così chiude la risposta:

Hai fatto bene a scrivermi e te ne sono estremamente grato. La tua messa a punto supera di gran lunga i costumi dei quali mi è dato giornalmente così triste spettacolo. È un

⁸ Lettera del 9 marzo 1959, AFF, n. 19.

⁹ Lettera del 25 maggio 1952, AVS, n. 2. Per la traduzione da Rabéarivelo vedi Vittorio Sereni, *Cinque poeti negri*, in *Gli immediati dintorni*, ora PP 586-588.

atto d'amicizia perché dice chiare le ragioni che ha da dire al principale indirizzato. È triste, ma oggi siamo ridotti a vedere questa come condizione essenziale – e con assoluta precedenza sul resto – alla possibilità di dirsi amici. L'unità tra canto e libri è una linea comune di riferimento e bisogna aggiungere solo che il cavallo Sereni strappa ogni tanto verso il canto mentre il cavallo Fortini strappa più volentieri verso i libri. Appunto per questo, e anche per questo, non è una questione d'anime ma, in rapporto a certe occasioni, di caratteri.¹⁰

La conclusione contiene un'indicazione preziosa per la lettura dei rispettivi versi, con l'idea della «linea comune di riferimento» e la pregnante distinzione degli 'strappi' in direzioni diverse, a sigillo di un'amicizia che, situandosi su un altro piano rispetto al conformismo delle *public relations*, della società letteraria e non solo di quella, si dimostrerà resistente pur nella evidente diversità dei «caratteri». E mi sento di anticipare che, d'ora in poi, sia la comunanza sia la distanza certificate da questo passaggio resteranno invariate negli anni successivi: la propensione di Fortini al 'sopra le righe', un certo suo istrionismo iperdialettico, dirò così, tendente alla 'logomachia' ed emergente in dati contesti, furono sempre motivo d'irritazione per Sereni, che non ne tacque affatto con l'amico; ma mai al punto di negargli l'ascolto o di compromettere l'amicizia.

Quanto alla rielaborazione dell'episodio in chiave poetica, mi riferisco alla prima parte di *Un posto di vacanza* (poemetto pubblicato nel '71, quindi quasi un ventennio dopo le lettere citate) là dove Sereni, riandando appunto al dopoguerra («Tempo del mondo: la Corea»), si richiama alla sua versione da Jean-Joseph Rabéarivelo («il negro che ho tradotto»), nello stesso contesto in cui Fortini è chiamato in causa direttamente per il noto epigramma del '54, poi da lui inserito nell'*Ospite ingrato* («Sereni esile mito...»), con quel che segue).¹¹ Attraverso la citazione dal «poeta mal-

¹⁰ Lettera del 27 maggio 1952, AFF, n. 3. La lettera è riportata nell'Apparato critico di *TPR*, alle pp. 391-392 (vedi qui anche le notizie bibliografiche, p. 390). Sullo scambio vedi Laura Barile, *Per una poetica della luce: Bocca di Magra e Un posto di vacanza*, in *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 103-127.

¹¹ Cfr. Franco Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, p. 872: «Sereni esile mito / filo di fedeltà / non sempre giovinezza è verità / un'altra gioventù giunge con gli anni / c'è un seguito alla tua perplessa musica... / Chiedi perdono alle "schiere dei bruti" / se vuoi uscirne. Lascia il giuoco stanco / e sanguinoso, di modestia e orgoglio. / Rischia l'anima. Strappalo, quel foglio / bianco che tieni in mano». Molti critici hanno commentato i versi di Fortini (che nella prima parte riecheggiano Noventa, e che il carteggio riproduce nella prima, più ampia stesura) e la loro collocazione nel poemetto sereniano; mi limito qui a ricordare Laura Barile, *Alcuni materiali per Un posto di vacanza*, in Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza e altre poesie*, a cura di Zeno Birolli,

gascio» e quanto vi è collegato nel poemetto, si potrebbe dire, Sereni storicizza sé stesso, a livello esistenziale, e insieme fa il punto su un nodo di temi e questioni che investivano la propria poesia, il rapporto con il mondo circostante ed i cambiamenti in atto. È in questo contesto che Fortini (il Fortini di quei tempi, s'intende) fa la sua apparizione, e su questo passaggio è bene insistere per capire l'asimmetria di cui parlavo all'inizio; ma non va dimenticato che tutto l'episodio appena rievocato ha significato (e per questo torna a galla nel *Posto*) in quanto al centro ne è appunto il rapporto tra *canto* e *conoscenza*, con una serie di implicazioni che riguardano tanto il passato che il futuro (di ambedue), in stretta connessione con l'invito fortiniano a strappare «*quel foglio bianco che tieni in mano*»,¹² ovvero a oltrepassare la dimensione letteraria e individuale.

3. Il passato: per Sereni il «cuore di una volta» è quello di *Frontiera*, un cuore 'fiducioso' e capace di abbandono (e in quanto tale portatore in positivo, afferma la lettera, di un margine di «autonomia» rispetto a Montale);¹³ per Fortini, invece, si tratta degli anni disperati nella *Città nemica*, l'aspro e indelebile inizio dell'esilio e della ricerca di una patria che non sarà mai trovata, ma che balenerà nella cesura del '43-'45, tra le macerie della guerra e nelle speranze della Liberazione. L'altra decisiva asimmetria è appunto la guerra: la cui esperienza sarà fondamentale per entrambe ma in modi diversissimi: *Diario d'Algeria* e *Foglio di via* ci offrono, tra '46 e '47, il nitido resoconto di come l'incontro di due destini individuali con l'esperienza collettiva della guerra possa configurarsi secondo vissuti e modelli del tutto divergenti, certo, ma sempre radicati nel dato esistenziale e solo per questo tradotti in poesia. Ma per tornare, ora, agli anni del carteggio: è chiaro che in entrambe, a quell'altezza, la revisione del passato comporta il ripensamento degli strumenti con cui era stato affrontato il periodo del Fascismo e della catastrofe europea, quindi della stessa cultura che, nel confronto con quanto di tragico ed efferato andava maturando a partire dagli anni '30, aveva offerto risposte contraddittorie, ambigue o insufficienti; ed è altrettanto evidente che tale ripensamento andava di pari passo con un riposizionamento rispetto alla poesia che di quella stagione era stata l'espressione.

Sono temi sui quali sono stati versati fiumi d'inchiostro e non importa aggiunger-

Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1994, pp. 95-109, e Ead., *Per una poetica della luce*, cit.

¹² *Un posto di vacanza* I, v. 15 (corsivo del testo): vedi nota 10.

¹³ Lettera cit. del 27 maggio 1952, AFF, n. 3: «il senso d'una colpevolezza non è ancora severa coscienza, non ha nulla di positivo e non mi ripaga in alcun modo della perdita fiducia nel 'futile': quella fiducia, nota, che permetteva un'autonomia rispetto a Montale a quel 'montaliano', o 'post-montaliano' che io sono, o immagino di essere, agli occhi di un Pampaloni».

ne altro, se non per dire che mentre la posizione di Fortini in quest'ambito è esplicita e tutta documentabile nella produzione militante, e anzi se lo stesso itinerario di *Foglio di via* rappresenta una presa di coscienza *in itinere* che di per sé espone in chiave soggettiva la linea di stacco rispetto al passato, nemmeno è però da sottovalutare la radicalità della posizione che Sereni andò silenziosamente maturando, nella sua insofferenza per i *cliché* ricevuti o per gli schieramenti all'ordine del giorno, a partire dall'esperienza della prigionia (e di quanto la precedette e seguì), oggetto di una rivisitazione continua proprio perché non dicibile in termini astratti o riferibile a 'posizioni' date *a priori* (nelle lettere a Saba vi sono segnali al riguardo).¹⁴ Fu un processo lento, quello di Sereni, e senza riscontri immediati a livello di pronunciamenti pubblici, diversamente che in Fortini; in questo senso, all'incontro si può attribuire, sulla sponda sereniana, valore di stimolo ad una «messa a punto» da valutare insieme a tanti altri motivi del dopoguerra. Ma i lucidi e persino impietosi spunti di autocritica contenuti nella lettera di Sereni a Fortini del '52 fanno pensare a qualcosa di più esclusivo, e forse il dislivello tra le esperienze dei nostri due si può interpretare in modo più incisivo: detto alla svelta, proprio l'estraneità di Fortini, il suo presentarsi nel segno della discontinuità rispetto al passato, poté rappresentare per Sereni, dopo l'iniziale diffidenza, un motivo di attenzione specifica, aprendo a una specie di 'controcanto' destinato a fissarsi in quel che per lui era l'essenza, ovvero nella poesia. Mentre con gli amici e sodali di un tempo la profondità della crisi restava in qualche modo confinata nell'ambito psicologico, nell'incontro-scontro con Fortini, la cui alterità (con il suo appello all'oltre-letteratura), non era solo caratteriale ma anche culturale (e argomentata, e di tipo agonistico), essa poteva affiorare con una nettezza altrimenti velata o inespressa, rivelandosi ma anche ponendo le premesse di un superamento, attraverso una breccia dialogica che prima era senza referenti concreti o senza presa diretta sul presente. Di qui la gratitudine; e aggiungerei che sempre per questa ragione, se gli «spifferi in carta» che all'inizio di *Un posto di vacanza* giungono dall'altra riva restano in un primo momento senza risposta («A mani vuote / senza messaggio di risposta tornava dall'altra parte il traghettatore», I, vv. 16-17), poi dell'«interlocutore [...] della riva di là» è affermato a chiare lettere che «aveva ragione», e proprio nei pressi del finale (VI, vv. 26-27), che ha valore riassuntivo e per certi versi testamentario.

4. Scrive Sereni nel '52: «le vicende hanno dato torto alla fiducia mia in ciò che oggi avverto come futile, anche se per un momento mi capita ancora di abbandonarmici». Infatti, si trattava per lui, allora, di fare i conti con il «senso d'una mia colpevole inferiorità, d'una mia incompletezza in quanto uomo», e con il «vuoto» che la fiducia

¹⁴ Vedi Umberto Saba e Vittorio Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, 2010 (in particolare le lettere del '48).

di un tempo «andandosene, ha lasciato».¹⁵ A questa dichiarata lacuna o mancanza corrisponde, sul versante di Fortini (lo si è detto), il ‘pieno’ di una elaborazione incessante dei temi culturali e ideologici proposti dal momento; il che, però, non va visto in base a schemi sbrigativamente contrastivi. Intanto lo scambio documenta, sul versante di Fortini, oltre alla confessione di aver un tempo sperimentato in proprio il «giuoco [...] di modestia e orgoglio», con le parole dell’epigramma del ’54,¹⁶ anche un fatto troppo spesso sottovalutato, ovvero una passata condivisione, pur tormentata, di ideali o meglio di ‘poetiche’ che potrebbero riassumersi in quanto della lirica moderna ebbe a scrivere, nel ’36, Sergio Solmi.¹⁷ Ma va anche precisato, d’altra parte, che il sentimento della propria «incompletezza in quanto uomo» esplicitato da Sereni nella lettera del ’52 non riguarda una fase circoscritta dell’esistenza o un momento di sconforto, e si collega invece a istanze profonde del vissuto e della stessa scrittura, che ampiamente superano l’*empasse* del dopoguerra (vi accenna, per esempio, l’*Autoritratto* del ’78: *PP* 670-674). Per contrappunto, c’è forse qualche traccia d’idealizzazione, nel modo in cui egli vede Fortini, come quest’ultimo fosse immune da sensi di colpa ed esente dal «vuoto» in cui egli si sente intrappolato.

Non si tratta, in Sereni, soltanto del rammarico, più volte denunciato, di aver mancato la Resistenza (quella Resistenza che invece aveva un ruolo preciso in *Foglio di via*), ma di un motivo più profondo, di un più intimo e arrovellato «crucchio». Nel ’62, dieci anni dopo lo scambio dei ‘due cavalli’ (chiamiamolo così), in seguito a una telefonata di Fortini, egli scriverà a quest’ultimo:

Io ti ho sempre invidiato la tenacia intellettuale, la reale passione che ti spinge alla totalità o piuttosto all’organicità di quello che studi, progetti e fai. *Tu non fallirai mai nell’insieme di te stesso*, anche se non dovessi più scrivere un verso. Io sono attaccato a questa sola possibilità di esprimermi scrivendo i pochi versi che scrivo. Quello che io posso dare *agli altri* – salvo che a questo e a quello sul piano strettamente umano, confidenziale e privato – è tutto qui, è appeso a questa possibilità. E a volte sembra

¹⁵ Lettera del 27 maggio 1952 cit.

¹⁶ «[...] io non avrei rilevato quella tua frase, non avrei rivendicato, come rivendico, l’unità del canto e dei libri, se di quell’impossibile canto, di quella difficile e davvero sacra immediatezza non avessi nostalgia e sete; se non sentissi, con rimorso e dolore, d’esser stato anch’io, un tempo, un giovane che fra le conversazioni ‘colte’ degli adulti ripeteva a se stesso con orgoglio o disperazione: Non sono dei vostri» (lettera del 25 maggio 1952 cit.).

¹⁷ Si legge tra le righe del passaggio ora citato (vedi *supra* nota 15) l’eco della nota osservazione Sergio Solmi in *Quasimodo e la lirica moderna* (1936): «Il paradosso della lirica moderna sembra consistere in questo: una suprema illusione di canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni» (Sergio Solmi, *Scrittori negli anni. Note e recensioni. Ritratti di autori contemporanei. Due interviste*, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano, Adelphi, 1992, p. 215).

cosa infinitamente piccola e improbabile. Ieri tu mi hai fatto credere per un momento che è invece qualcosa e che ha un significato, una possibilità di resistere.¹⁸

Chi conosce la misura e il riserbo di Sereni, sa attribuire a tali parole il giusto valore. Rammentiamo che a questo punto è già agli atti il saggio-rassegna di Fortini su *Le poesie di questi anni*, uscito sul n. 2 del «Menabò» nel 1960, che a Sereni dedica un densissimo paragrafo e che costituisce il precedente immediato del saggio del '66 sugli *Strumenti umani* pubblicato su «Quaderni piacentini»,¹⁹ snodo fondamentale del rapporto tra i due ma anche, per molti aspetti, compimento del percorso cominciato nel '52, su cui mi sono soffermato. La critica di Fortini, vicino/lontano, insistente ma fedele, la sua costante e penetrante attenzione, sono all'origine del riconoscimento che Sereni sente il bisogno di testimoniare per scritto, sull'onda di uno dei tanti colloqui con l'amico; e mi piace sottolineare l'aspetto umano di questi scambi, tanto più evidente quando si abbia presente il carattere esangue o curiale di tanti carteggi tra poeti. Ricordo allora che Fortini, ad un anno di distanza, concluderà una delle sue più impegnative, puntigliose e al tempo stesso generose lettere-saggio con queste parole:

Caro Vittorio; e ora vorrei farmi serio e dirti che, tante volte, pensandoti con gratitudine, credo vederti per quel che sei. Per come sei disperato. Come bastonato parte a parte. Come la rabbia e la dolcezza siano diventate in te una piccola, minima zona illuminata e dorata dentro di te, dentro un 'te' che tu rifiuti come fosse carne da macello, bestia da lavoro. In quella minima zona, come nella sfera di cristallo, c'è un giovane di diciotto o vent'anni, che ti somiglia, grazia e ironia, pudore e seduzione, certezza della brevità, sensibile ai mutamenti della stagione, marzolino. Io, allora, non avrei osato parlargli. Aveva il passo di chi porta buone notizie. Fin da giovani, all'Università, non avremmo parlato più d'una volta o due. Ma il mio orgoglio, ora, è di poterti parlare e anche di intendere, dopo la prima difficoltà, dopo la prima resistenza iniziale, le tue parole scritte in versi. Allora, se non puoi volermi bene, almeno fai uno sforzo.²⁰

5. L'importanza del saggio del «Menabò» fu subito riconosciuta da critici come De-benedetti e Cecchi, tra gli altri, e non mancò certo di attirare l'attenzione di Sereni; anche se vien fatto di dire, *a posteriori* e senza affatto sminuirne il carattere innovativo, che le osservazioni finali del capitolo dedicato a Sereni, dove quest'ultimo è associato a Montale come esempio di non-superamento della cultura borghese, sa-

¹⁸ Lettera del 25 ottobre 1962, AFF, n. 38.

¹⁹ Franco Fortini, *Di Sereni*, in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974 (poi Milano, Garzanti, 1987), ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 629-646. In origine il saggio s'intitolava *Il libro di Sereni* («Quaderni Piacentini», V, 26, marzo 1966).

²⁰ Lettera del 10 dicembre 1963, AVS, n. 56. Il '63 segna uno dei momenti di maggiore intensità del carteggio, in corrispondenza con la collaborazione di Fortini a «Questo e Altro».

ranno, di lì a poco, di fatto smentite dagli *Strumenti umani*. Resta che negli anni '60 il Fortini saggista e critico è nel pieno della maturità, capace di passare nello spazio di una pagina dal piano analitico (stilistico, lessicale, metrico) a quello sintetico (ideologico, sociologico, ermeneutico) entro un orizzonte che ha presenti le punte più alte dell'elaborazione culturale novecentesca, da Lukács a Benjamin, da Auerbach a Spitzer; ma quel che più conta – e che intellettuali fra loro assolutamente diversi (e quasi incompatibili tra loro) come Sereni, Calvino, Pasolini riconobbero senza ipocrisie – è che ora il suo antagonismo, per il porsi frontalmente e al tempo stesso per la penetrazione esibita nei confronti degli oggetti di analisi, diventa paradossalmente una forma di 'collaborazione' al farsi delle rispettive opere: ed è precisamente per questo – non solo per gli epigrammi,²¹ che pure molto hanno a che vedere con questo discorso – che, in quelle opere, Fortini venne assorbito, diventando un interlocutore interno, figura e voce necessaria a fornire quinte impreviste, a suscitare agnizioni e avanzare proposte capaci di fruttare in prospettiva.

Ho il sospetto, sia detto per inciso, che il ripetersi di questa situazione non sia esclusivamente merito di Fortini, ma corrisponda ad una carenza della cultura italiana, in particolare quella dei letterati: la cultura tipica di una *societas* ristretta, povera di quel 'dialogismo' che, per sfruttare l'intuizione di Bachtin, permea altre società e culture; e ricca invece di quella forma di gesuitismo che allontana ogni forma di rigore morale come un fastidio,²² se non come una pericolosa minaccia. A suo modo, invece, Sereni – dal canto suo allergico alle conventicole non meno che alle cordate industrial-culturali – sapeva intendere la portata degli «spifferi» fortiniani, che andava ben oltre l'angusto orizzonte dei «baschi marxesistenzialisti / esistenzialmarxisti» di *Corso Lodi*; sapeva discernere quel che davvero importava, per sé e per il proprio lavoro, di quanto veniva «dall'altra riva», se e in quanto toccava l'ambito più ampio dell'esistenza e dell'*esperienza della poesia* (per usare un suo titolo). In *Un destino*, scritto per il *festschrift* senese del 1980, Sereni afferma espressamente che la «presenza inquietante» di Fortini nel proprio percorso «corrisponde e non corrisponde alla persona reale e nemmeno alla figura poetica ma qualcosa di entrambe riunisce in sé. È stato non solo un punto di riferimento costante quasi al limite dell'inconscio,

²¹ Nell'*Ospite ingrato* si leggono (oltre a quello già citato) tre *Epigrammi per Vittorio* (in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1064), ma a Sereni sono altresì dedicate poesie in *Questo muro* e *Paesaggio con serpente*: rispettivamente *A Vittorio Sereni* e *Leggendo una poesia*. Degli epigrammi a V.S. come «gemiti di affetto deluso» parla Fortini in una lettera del 20 settembre 1971 (AVS, n. 88): «A differenza di quel che mi è accaduto in altri tempi con altri, non mi è mai riuscito tramutare l'aggressività in vera freccia, in punta, quando si trattava di te».

²² «Oh, ma la seccaggine di questo Fortini, che gli dici uno e ti risponde dieci, spiegandoti rava e fava, da pedante, da maestro»: così lo stesso Fortini a Sereni, lettera del 10 dicembre 1963, AVS, n. 53.

ma addirittura un personaggio mobile e parlante nella mia immaginazione».²³ Così fu, in effetti; e non si dimentichi quel che egli scriveva già nella citata lettera del '62, direttamente a Fortini, sempre all'indomani di una conversazione:

Io ho quasi fisiologicamente bisogno di un discorso come quello che mi hai fatto ieri, e che quel discorso duri in me: non per la vanità, credo proprio di poterlo escludere, ma per il lavoro stesso o per la fiducia che il mio sedicente lavoro richiede come una condizione naturale per formarsi.

La prossimità e la distanza, dunque, vanno insieme, in questo dialogo. Esser conosciuti, non confermati; non difendere posizioni, ma svolgere il proprio discorso in presenza di un 'altro' che svolge con la sua 'inquietudine' una funzione maieutica, agendo sugli strati profondi da cui nasce la poesia, ovvero nell'*immaginazione e al limite dell'inconscio*. Dunque, star dentro una durata, rielaborando spunti e contrasti, torti e ragioni nel tempo della creazione come in quello del silenzio. E quanto ebbe a contare per Fortini poeta il dialogo con Sereni, lo capirà ogni lettore del carteggio: a nessun altro egli, pur così esigente, si rivolse con altrettanta fiducia e umiltà²⁴ come all'amico dell'altra riva del Magra, con ciò stesso testimoniando una stima che poneva Sereni su un piano non comparabile rispetto ad altri interlocutori (e tanti ne ebbe, ed autorevoli, Fortini).

Di questa dialettica è fatta la vera, preziosa sostanza del carteggio: e peggio per chi ha voluto vedere in un rapporto come quello tra i due la riproposizione di due stereotipi, il contrasto tra il poeta 'impegnato' e quello fedele ad una poesia anti-ideologica, ovvero tra 'politica' e 'poesia' *tout court*. Le cose non stanno così, e un'interpretazione del genere, oltre il limite della caricatura, rende inintelligibile lo spessore umano e culturale dispiegato nelle lettere, facendo torto ad entrambe. Sarà opportuno ricordare, inoltre, che quando Fortini, nel '65, scrisse il suo saggio sugli *Strumenti umani* per affermare, di quel libro, «la grandezza di poesia tragica, e di penetrazione per entro la odierna storia d'Italia», volle espressamente che quel saggio andasse non solo contro gli orientamenti di «un'area più morale che politica di beneducato laicismo, di sospensione dei giudizi»,²⁵ ma anche e precisamente contro il gusto e le premesse ideologiche di «molti miei stessi compagni». Si trattò, in al-

²³ Vittorio Sereni, *Un destino*, in *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di Carlo Fini, Padova, Liviana, p. 171 (poi PP 1086).

²⁴ Esempio dal carteggio, la postilla di Fortini ad una lettera del 19 novembre 1962 (AVS, n. 40): «In extremis. Ho molto apprezzato la formulazione di poetica contenuta nella tua lettera e qui la trascivo per impararla: "non rinunciare ad alcuna piega del significato ma sacrificargli ogni velleità o tentazione espressivistica o, peggio, descrittivistica. È una questione di risparmio". È una poetica classica. Non ho che da dividerla, io mediocre padre Zappata».

²⁵ Franco Fortini, *Un dialogo*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1603.

tre parole, del riconoscimento, da un'altra e fraterna sponda, dello straordinario e per più versi dirompente potenziale di una poesia che si era sviluppata modificando il proprio linguaggio ed affrontando i propri temi dentro il cambiamento in corso, abbracciando un arco esistenziale e storico di cui nessuno – ove si includa il *Diario d'Algeria* (seconda versione) nel quadro che si definisce a metà degli anni '60 – ha saputo dare una sintesi equivalente; una sfida tanto più efficacemente vinta, ed una contestazione tanto più profonda, in quanto chi parla e contesta, implicandosi sempre *in prima persona*, è perfettamente padrone sia della tradizione lirica più alta, sia del lascito incompiuto della Modernità, connaturato ad una irrecusabile istanza di emancipazione. Sereni capì, e uno scambio di quel periodo ci dice con quale emozione, il messaggio proveniente dall'altra riva²⁶.

6. Nel febbraio di trent'anni fa, nel già richiamato pezzo *in morte* dell'amico, Fortini volle anche precisare di aver scelto di pubblicare il saggio sugli *Strumenti umani* su «una rivista 'estremista' e in un momento che avrebbe ambito preparare una 'rivoluzione culturale' anche contro l'idea corrente di poesia e quella che era stata sua e mia a vent'anni».²⁷ L'accento per un verso ci riporta allo scambio del '52 ed alle lontane giovinezze d'anteguerra, li evocate *en passant*; ma per un altro si riallaccia direttamente al saggio di «Quaderni piacentini», e in particolare al suo finale, per via del tema della 'rivoluzione culturale'. Ricordiamone la conclusione, dove Fortini ripropone una sua mossa caratteristica, di scarto dal piano dell'analisi e del presente al piano del futuro e della sintesi:

l'elogio [del libro degli *Strumenti*] probabilmente maggiore sta nel confessare che la sua comparsa è postuma a buona parte di noi stessi. Come una luce polarizzata, la poesia di questi versi infligge una decolorazione spettrale al nostro già invecchiato diagramma di profitti e perdite, indica vuoti nel repertorio dei nostri luoghi morali, sembra accennare altre possibilità d'uso delle nostre esistenze.²⁸

Il lettore di *Verifica dei poteri* (1965, appunto) sa cosa Fortini intendesse con l'accento finale alle «altre possibilità d'uso delle nostre esistenze»: è un accenno alla sua personale concezione del Comunismo, utopica in quanto irriducibile alle nozioni correnti ed ai modelli 'ortodossi', ma anche concreta in quanto quel comunismo coincide, postillerà nell'89, con il «combattimento per il comunismo».²⁹ In ogni

²⁶ Nella lettera del 3 ottobre 1965 in cui Sereni si riferisce ad un suo «crollo» avvenuto a casa di Fortini; quest'ultimo vi accenna retrospettivamente in *Un dialogo*.

²⁷ Fortini, *Un dialogo*, cit., p. 1604.

²⁸ Fortini, *Di Sereni*, cit., p. 646.

²⁹ Franco Fortini, *Che cos'è il comunismo*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1653-1656.

caso, l'allusione è ad un tempo qualitativamente altro, in cui anche la memoria gioca un ruolo diverso da quello del mero 'ricordare' (un 'rammemorare', piuttosto, se teniamo conto della distinzione di Walter Benjamin);³⁰ ed è in margine ai versi della *Spiaggia* che, nell'interpretazione di Fortini, questo motivo diviene portante.

Scrive Fortini:

Non è sollecitare troppo questo testo se si indica, nella sua varia e ora allentata ora estremamente contratta e dura scansione, una aperta chiamata: alla parte muta o ammutolita di noi stessi, della storia, degli uomini. Chi «parlerà»? Non soltanto il poeta, la voce «che amò e che cantò» e fa lieti del suo canto i deserti. Ma già parlano i distanti, i lontani, gli avvenire. In una certa misura: i vendicatori.³¹

I versi che chiudono gli *Strumenti* vengono qui investiti da una doppia torsione. Verso il futuro, insieme a tutto il libro, tanto da collocare il lettore in un tempo già concluso, quasi confinandolo in una 'preistoria'; e dal piano individuale a quello collettivo. Il motivo unificante è dato dalla «chiamata», che è insieme appello e riscatto. In questo modo, *a posteriori* tutto l'itinerario dell'io degli *Strumenti* assume una dimensione plurale e pregnante, un significato che travalica il livello soggettivo per situarsi una zona ulteriore, in cui la storia non è 'detta' ma rivisitata nel suo versante irrealizzato, nelle pieghe del negativo di cui chiede, con un gesto affermativo, la fine («Parleranno»): e infatti, possiamo aggiungere, non ci sono nel libro solo i ritorni al lago della giovinezza, le apparizioni e i cari scomparsi, ma anche Auschwitz, e non solo la natura ma la fabbrica; non solo l'amore ma l'odio.

Dieci anni dopo la pubblicazione di quel saggio, nel settembre del '75, scrive Sereni a Fortini:

Per essere sinceri fino in fondo: il senso in me confuso – dico il senso complessivo e ultimo – della *Spiaggia* me lo hai chiarito tu. Posso dire onestamente che io volevo dire qualcosa di più che non una semplice fiducia nella memoria, quale ad altri può essere parso. Dopo il tuo 'chiarimento' la tua interpretazione ha lavorato in me: ed ecco il finale di *Un posto di vacanza*.³²

³⁰ La distinzione tra *Erinnerung* (ricordo) e *Andenken* (rammemorare) si trova nel saggio su Baudelaire e incrocia il tema della memoria in Proust e Bergson. Della vasta bibliografia vedi almeno Peter Szondi, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, «aut aut», 189-190, maggio-agosto 1982; e Mario Pezzella, *La memoria del possibile*, Milano, Jaca Book, 2009.

³¹ Fortini, *Di Sereni*, cit., p. 645.

³² Lettera del 15 settembre 1975, AFF 98.

Possiamo misurare da queste parole, di nuovo, quanto abbia significato per Sereni la presenza «inquietante» di Fortini; ma non meno importante è chiedersi in che senso l'affermazione di Sereni sia verificabile, e quale il legame tra la *Spiaggia* e il finale del *Posto*. Apro perciò, prima di concludere sul carteggio, una breve parentesi che ci porta al di là di esso: è quanto mi sembra si debba fare, se oggi percorriamo queste carte con un intento non meramente celebrativo o documentario.

7. Il punto chiave del passaggio appena evocato è da indicare nei versi in cui si parla di «un progetto / sempre in divenire sempre / 'in fieri' di cui essere parte / per una volta senza umiltà né orgoglio» (*Un posto di vacanza* VII, vv. 20-24), versi che – rammentiamolo – sono preceduti dalla ripresa dell'epigramma fortiniano, «Amare non sempre è conoscere (“non sempre / giovinezza è verità”), lo si impara sul tardi». Tanto l'idea di *progetto* che l'invito all'*essere parte* convergono qui verso quella combinazione di futuro e di partecipazione, dunque verso una dimensione ulteriore e collettiva, ultra-individuale, in cui può trovare infine spazio il «noi» rivendicato da Fortini per conto dei «sommersi», in margine alla *Spiaggia*, in quel momento (1965) di forte accelerazione (e conflittualità) storica: traguardo utopico non dell'evoluzione lineare del Progresso, bensì di uno strappo, di una lacerazione rispetto al *continuum* spazio-temporale. Ebbene, se è così e se il discorso del *Posto di vacanza* traduce in questi termini lo stimolo di Fortini verso un orizzonte utopico (ma certo c'è anche altro, sullo sfondo; Vittorini, per esempio), bisogna aggiungere poi una chiosa che riguarda il dopo. Infatti allorché Fortini, tre anni dopo la scomparsa di Sereni, scrisse il suo ultimo saggio di grande respiro sull'amico, proprio riguardo al passo conclusivo del *Posto* espresse delle riserve tutt'altro che marginali. In altre parole, dopo più di vent'anni (e dopo aver peraltro già commentato distesamente il poemetto sereniano nel '72),³³ egli sentì la necessità di prendere le distanze rispetto a quei versi che, secondo Sereni, erano debitori del saggio di vent'anni prima. In *Ancora per Vittorio Sereni* si legge:

l'elemento utopico, l'appello alla gioia e alla festa o (come nel finale del *Posto di vacanza*) al progetto in divenire di cui essere parte, mi paiono troppo genericamente o idillicamente espressi per poter essere il vero secondo termine dialettico di questi versi di frustrazione, negazione e morte. Sono illusioni volontarie e neanche troppo credute.³⁴

Vale la pena considerare quest'apparente (e postuma, per così dire) contraddizione,

³³ Franco Fortini, “*Un posto di vacanza*”, in Id., *Di Sereni*, cit., pp. 646-661.

³⁴ Franco Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 206.

in margine al dialogo tra i due, non tanto perché ci parli di un nuovo ‘equivoco’ – tale non fu – ma perché in questo cambio di passo è da ravvisare l’impronta del mutamento storico avvenuto nel ventennio che separa il saggio sugli *Strumenti* da quello su *Stella variabile*, passaggio che ci porta dritti all’oggi, al nostro presente (e perciò c’importa).

Per Fortini, è bene saperlo, già a partire dalla fine degli anni ’70 e poi in maniera radicale negli ’80, tutto è da ripensare, niente è come prima: invece che ‘parlare’ *la parte ammutolita di noi stessi* ha allargato i suoi confini, si è venuta dilatando all’ennesima potenza. L’esilio è sentito ormai definitivo, senza più *chance* di riapertura nell’ambito dell’esistenza; la stessa sua poesia virerà verso nuove e antiche maniere, parlando del presente in modo sempre più indiretto. Ed in effetti il lungo saggio dell’87, a veder bene, è insieme un esercizio di difesa di Sereni dai suoi ammiratori (tipo di esercizio prediletto da Fortini) e, soprattutto, una denuncia senza attenuanti del ‘nullismo’ che ha ormai pervaso non solo la cultura, ma l’intera società del tempo; anzi, è quest’ultimo il vero obiettivo polemico del saggio, obiettivo che talora lo condiziona e finisce per parlarci più di Fortini (e del nostro tempo) che non dell’ultima opera dell’amico poeta, di cui *Un posto di vacanza* rappresenta il fulcro.

Non entrerà qui nel merito della *querelle* sul *Posto*, quale appena abbozzata, se non per porre a mia volta alcune domande che mi sembrano ineludibili quando si affronti il nesso tra i due libri sereniani e tra questi e Fortini. Prima di tutto: è vero, per la poesia di Sereni il *noi* è una istanza non appropriabile se non nei termini dell’amicizia, ed in questo senso c’è un momento ‘didascalico’ in quei versi, ed una intenzionalità propositiva che resta indefinita, né potrebbe essere diversamente, per mancare di un referente ‘di classe’ o almeno di un soggetto esprimibile storicamente. Mentre il soggetto di «Parleranno», nella *Spiaggia*, era sottinteso e aperto ad una significazione plurisensa, e la parola erompeva da una ellissi, slancio di fiducia improvvisa e impreveduta come una violenta folata all’aperto, qui abbiamo invece a che fare con un momento di astrazione, con una richiesta di ordine etico svolta in prima persona, tale da coinvolgere non solo l’io ma soprattutto, per dirla con Brecht, «quelli che verranno», entro un pacato ragionamento venato di tristezza, come per un addio allo scenario stesso della speranza in quanto speranza calata nel vissuto individuale.

C’è un elemento volontaristico, in questo? La risposta, a questo riguardo, è meno netta: i confini tra speranza e desiderio sfumano, nel finale, nel senso della proiezione e della scommessa; ma il pronunciamento alla fine del poemetto è strettamente legato alla forma d’*envoi* che esso assume nell’ultima parte, ed è in questo moto di superamento e affidamento che il poemetto riprende *La spiaggia*, formando insieme a *Niccolò* un polittico i cui significati non possono essere disgiunti. Nei versi *in morte* di Niccolò Gallo si dà un analogo movimento ‘estroverso’, e insieme una consegna, espressa senza incertezze (e anzi ostentatamente) nel registro soggettivo, cioè entro un discorso di ambito lirico-formale che entra in una sfera dialogica sì, ma di diver-

so ordine rispetto a quella in cui si colloca, per esempio, l'interlocuzione di Fortini (la sfera, direbbe sempre Bachtin, del contatto con la contemporaneità). Nelle due chiuse (*Posto di vacanza* e *Niccolò*: «tu davvero dimenticami, non lusingarmi più»; «Resta dunque con me, qui ti piace, / e ascoltami, come sai») i contenuti letterali sono in apparente contrasto, e diversi sembrano gli interlocutori, ma a veder bene è comune il richiamo alla poesia in quanto depositaria di verità non effimere, emittente di segnali di futuro, erede del possibile e figura di adempimento: le toppe parleranno per altri, non più per l'io, ma il messaggio resta. Così la Stella è *variabile*, ma non spenta. Siamo in presenza di due inviti: due impegni presi – per sé e per noi – di fronte al Nulla, certo; ma non per questo meno intrisi (anzi...) di valenze utopiche, posti come sono alla fine di un itinerario conoscitivo senza compromessi né risarcimenti.

La dimensione dell'apprendimento, quindi un elemento narrativo (di tipo progressivo negli *Strumenti*, consuntivo in *Un posto*), è essenziale per la struttura di entrambe i testi (il verbo 'imparare' è in ognuno) e la conoscenza è la cifra che distingue Sereni – grazie anche a Fortini, si è detto, ma ribadiamolo per l'ultima volta –; quella conoscenza che non è solo del passato in quanto passato, ma del possibile e di quanto, negato nel presente (e nella storia di tutti), vi chiede ascolto. Di questo si è voluta erede la grande poesia del Novecento, che proprio in quanto ha assunto la conoscenza a suo stigma elettivo non può, *ipso facto*, dirsi 'nichilista'. In Sereni la possibilità di una deviazione, di un diverso modo d'essere, di un altro ordine rispetto a ciò che è dato e sembra imm modificabile, non è mai revocata; né la latenza, nel reale, di altro tempo. Il momento affermativo si pone ad altro livello che non a quello discorsivo; e proprio per questo è così sensibile e diffuso in tutto il *corpus* delle poesie.

8. Chiusa parentesi. Nel '79 Fortini inviò a Sereni i versi di *Leggendo una poesia*, successivamente confluiti in *Una obbedienza* e poi in *Paesaggio con serpente*. «Leggo versi di Sereni» è l'incipit, ed è un po' come se in quel testo, accogliendo espressamente l'amico nel proprio libro, Fortini lo ricambiasse a distanza per l'immagine di sé racchiusa nel *Posto di vacanza*. Sereni subito lo ringrazia, affermando tuttavia di preferire l'«epigramma 'incriminato' a suo tempo» (quello del '54) e accennando allo stato ancora «un poco informe» dei versi,³⁵ che infatti avranno diverse e significative varianti nel testo proposto da *Paesaggio con serpente*. Sereni, inoltre, osserva che la poesia gli dice «qualcosa di più su come vedi te stesso»; ed anche qui coglie nel segno, perché in *Leggendo una poesia* Fortini parla in primo luogo di sé, e lo fa senza indulgenza, disegnanandosi in controluce sullo sfondo dei versi di *Niccolò*: «La cortesia e la grazia non so bene che siano», recita l'attacco dell'ultima parte, riecheggiando direttamente, per antifrasi, i primi versi della poesia di Sereni («Quattro settembre, muore / oggi un mio caro e con lui cortesia / una volta di più e forse

³⁵ Lettera del 24 aprile 1979, AVS, n. 197.

questa per sempre»), così ribadendo la propria alterità. È sintomatico che per consegnarci un proprio autoritratto Fortini abbia voluto passare attraverso il confronto con l'amico-interlocutore dell'altra riva; ma c'è di più, e il di più consiste nel fatto che lo stesso riconoscersi poeta capace di «intendere chi noi siamo» (così l'ultimo verso: *poeta*, vale a dire, *in quanto* capace d'intendere chi noi siamo) avviene *in presenza* di Sereni, per così dire al suo cospetto.³⁶

Mi pare questa una possibile conclusione da allegare agli «interminabili contenziosi»³⁷ dei due strani amici, a chiudere il cerchio di una reciprocità che si snoda lungo strade a volte contorte, cioè anche attraverso «malintesi, errori e pregiudizi»,³⁸ ma sempre nel senso della crescita, della conoscenza di sé e dell'altro, quale comporta un confronto vero e profondo. Ma dir questo non basta, oggi. Non basta perché la distanza da cui le rispettive opere ormai ci guardano, non può essere rimossa: il diagramma di profitti e perdite è tanto spietato, che esse sembrano volgerci ormai le spalle e non senza profonda ragione. Possiamo saper tutto di quei due e dei loro conflitti, conoscere le diverse culture di cui nutrono i loro versi, confrontare codici metrici e stilistici dei testi, scorgervi i riverberi dalla tradizione così come i debiti con i moderni; ma non siamo più in grado di dire perché quelle opere non genericamente ci riguardano e c'interrogano, se non in termini 'tecnici' o di gusto, per una opzione estetica che copre il vuoto in cui siamo immersi. Non saprei dire peggior tradimento, per opere che hanno saputo rimettere in discussione il senso stesso della tradizione e dell'esser moderni; ma soprattutto, nei confronti del tentativo che in esse ha trovato compimento, quello d'interpretare il proprio tempo, non attraverso singole liriche (e neanche singoli libri) ma per l'appunto in quanto opere. Là dove essi hanno giocato le loro carte e hanno vinto la scommessa, noi abbiamo rinunciato a inoltrarci, non siamo noi la «gente nuova» che può affacciarsi sul futuro.

Nella sezione *Versi a un destinatario* di *Questo muro* c'è una poesia che s'intitola *A Vittorio Sereni* (quella a cui si richiamava Sereni in *Un destino*, definendola «tagliante e struggente»), e così recita:

Come ci siamo allontanati.
Che cosa tetra e bella.
Una volta mi dicesti che ero un destino.
Ma siamo due destini.

³⁶ «Leggo i versi di Sereni per Niccolò Gallo / e scrivo ancora una volta parola per parola. / Non è vero allora quello che detto sin qui. / Posso anche io intendere chi noi siamo» (Franco Fortini, *Leggendo una poesia*, in Id., *Paesaggio con serpente. Poesie 1973-1983*, Torino, Einaudi, 1984).

³⁷ Lettera di Fortini del 5 ottobre 1980, AVS, n. 111.

³⁸ Lettera de 20 settembre 1971, AVS, n. 88.

Uno condanna l'altro.
Uno giustifica l'altro.
Ma chi sarà a condannare
o a giustificare
noi due?³⁹

Rispondere a questa domanda è quanto ci chiedono le carte che ho provato, da parte mia, a percorrere, ma com'è onestamente possibile farlo, quando un profondo rifiuto di *intendere chi noi siamo* da oltre vent'anni è alla base della miseria morale e culturale che inchioda il nostro paese, ed in primo luogo il suo ceto intellettuale, alla ripetizione di disvalori, alla rinuncia a ogni rinnovamento o progetto? Chi mai, oggi, avrebbe i titoli per condannare o giustificare loro due, Fortini e Sereni? Per rispetto di quelle opere, è forse più onesto tacere. Oppure, a quella domanda potremmo rispondere con altri versi di Fortini che s'intitolano *Di voi* – cioè di *noi* – e che non sono senza un ricordo di Sereni: «Non voi che così umanamente sorridete. / È necessario che nessuno si ricordi / di voi mai».

Siena - Luino, ottobre 2013

³⁹ Franco Fortini, *A Vittorio Sereni*, in Id., *Questo muro*, Milano, Mondadori, 1973 (poi in Id., *Una volta per sempre. Foglio di via. Poesia e errore. Una volta per sempre. Questo muro. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978).

Caro Niccolò, caro Vittorio. Storia di un sodalizio

Gian Carlo Ferretti

Così Sereni a Gallo: «Spesso io scrivo a te lettere ‘di servizio’ con un’aria molto più convinta di quanto non sia la mia reale convinzione nella bontà della ‘causa’. Troppa gente e troppe cose si muovono intorno a noi che io non approvo. Vorrei che tu lo sapessi al di là della nostra piena identità di vedute sulla *tecnica* di certe operazioni. Questa lettera è uno sfogo privato s’intende. Volevo solo dirti che sotto la prassi quotidiana c’è la mia insoddisfazione e la volontà di serbare intatta ogni possibilità di giudizio, di non essere né corrotto né corruttore. Penso che potresti rispondere la stessa cosa e ne sono contento».¹

È una lettera del dicembre 1959, scritta appena un anno dopo l’ingresso di Sereni alla Mondadori nel novembre 1958, come direttore letterario con ampie responsabilità e competenze che riguardano anzitutto la fiction in senso lato, e poco dopo la nomina di Gallo a direttore delle collane di narrativa italiana nel settembre 1959: una lettera nella quale si possono cogliere le prime tracce di un equilibrio precario e di un comune disagio, tra autonomia e condizionamento.

Dell’esperienza di Sereni, già da me ampiamente indagata (anche se certamente aperta a nuovi contributi),² riprenderò qui brevemente alcune linee, per parlare poi dell’esperienza di Gallo: perché è Sereni stesso ad attribuirgli all’interno dei loro rapporti un rilievo quasi insostituibile. Questo mio contributo comunque è solo una piccola parte di uno studio molto più ampio.

Sereni dunque si trova a operare consapevolmente *dentro* la strategia di Arnoldo Mondadori, ferrea e insieme flessibile, prudente e insieme determinata, con la sua genialità e con i suoi limiti: una strategia caratterizzata da una produzione

¹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori Milano, Archivio Niccolò Gallo, lettera di Sereni a Gallo, cit. in Vittorio Sereni e Niccolò Gallo, “*L’amicizia, il capirsi, la poesia*”. *Lettere 1953-1971*, introduzione e note di Stefano Giannini, Napoli, Loffredo, 2013, p. 53.

² Gian Carlo Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999.

esaustivamente *generalista*, che si fonda non tanto sulla sperimentazione e sull'avanscoperta, quanto piuttosto sulla conservazione o sull'acquisizione di autori definiti e *garantiti*, nel quadro di un sostanziale ecumenismo *istituzionale*, e secondo uno stretto rapporto tra valore di mercato e valore letterario, successo e *qualità*, fortune di stagione e prospettive di durata. Una produzione inoltre che si realizza in un catalogo comprendente alcuni tra i maggiori autori del Novecento.

Pur tenendo nettamente separati i *due mestieri*, il Sereni intellettuale e poeta naturalmente investe qualcosa o molto *di sé*, della sua personalità, della sua idea di cultura e di letteratura, della sua stessa poetica, nel Sereni editore e funzionario. Fondamentale il suo ruolo e contributo nell'area della poesia, ma non soltanto. E costante il suo interesse per il lettore. Nonostante tutto però il difficile equilibrio periodicamente si rompe, con tensioni e rotture soprattutto per il mancato rispetto delle regole da parte degli altri. Di qui la trattativa che tra il 1973 e il 1976 porterà Sereni dalla direzione letteraria alla consulenza esterna.

Anche Gallo come Sereni opera consapevolmente *dentro* la strategia arnoldiana, accettandone i condizionamenti e le possibilità. Ma la sua esperienza presenta molte specificità.

Già collaboratore della Casa, Gallo, su proposta di Sereni, il 1° ottobre 1959 viene nominato direttore della Medusa degli italiani e della collana maior dei Narratori italiani. Per queste collane (come farà più tardi per Il tornasole), svolge a Roma e da Roma dove vive, una estesa e importante *politica d'autore* attraverso trattative per nuove edizioni e nuove acquisizioni, rapporti con gli autori nella gestazione delle loro opere, e scelte, valutazioni, suggerimenti, letture e revisioni dei manoscritti (spesso nel quadro di vere amicizie condivise dalla moglie Dinda, scomparsa il 27 novembre 2012). Nella consulenza di Gallo rientrano inoltre, come si legge nella lettera-contratto del settembre 1959, «un costante contatto con l'ambiente letterario e con i critici romani, onde creare e mantenere intorno alla [...] Casa un clima di simpatia e di prestigio», e ancora informazioni su avvenimenti, nuove titolarità recensorie e iniziative televisive che possono interessare la Mondadori, contributi per la promozione e la distribuzione, e stesura di testi per il catalogo o per la pubblicità: alcuni di questi ultimi compiti si estendono ad altri settori. La lettera-contratto precisa inoltre che il lavoro di Gallo «riguarderà essenzialmente le nuove acquisizioni», considerando invece le vecchie glorie come valori «già acquisiti».³

La professionalità e competenza, intelligenza e cultura di Gallo, trovano i loro esempi tra l'altro nelle letture editoriali e nei risvolti: sempre acute, esaurienti, funzionali le letture, e di esemplare pregnanza e chiarezza critico-informativa su

³ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori Milano, Segreteria editoriale autori italiani, fascicolo Niccolò Gallo, lettera-contratto, settembre 1959, cit. in Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., pp. 62, 79.

autore, testo, fortuna i risvolti, impostati su un sottinteso, sottile dialogo con il lettore attraverso argomenti suggestivi, attraenti, e mai meramente imbonitori. Letture e risvolti poi, ai diversi e rispettivi livelli, sviluppati in una scrittura colta e funzionale, elegante e concreta insieme.

C'è poi una serie di operazioni, alle quali partecipano in vario modo Arnoldo e Alberto Mondadori, e Vittorio Sereni, con un contributo più o meno diretto di Gallo.

Fin dall'inizio Sereni esprime un'esigenza di rinnovamento rispetto alla pur ricca tradizione narrativa mondadoriana, che va da Bacchelli a Soldati, da Bontempelli a Comisso, da Vittorini a Silone, da Banti a de Céspedes, da Manzini a Piovene, da Buzzati ad altri. Ma questo rinnovamento si sviluppa pur sempre all'interno della logica arnoldiana. Nella collana per esempio entrano tra il 1960 e il 1964 alcuni nuovi importanti scrittori, editorialmente e letterariamente affermati e strappati ad altri editori: scrittori che la potente *macchina* della Mondadori rilancia con successo. Sono Pratolini e Bernari, Arpino e Tobino, del Buono e Leonetti e altri. Mentre falliscono le trattative con Cassola, Bilenchi e Bassani, conquistato più tardi.

L'iniziativa più significativa in questo generale contesto è comunque Il tornasole, collana che nasce da una proposta di Gallo nel 1960 a Sereni (ne indicherà anche il nome): la dirigeranno entrambi dal 1962.

Nei loro promemoria sul progetto, Il tornasole si viene precisando come «una collana minore, di tipo sperimentale davvero: più spericolata e più viva», «relativamente economica», costituita da testi italiani e «mista di narrativa, poesia», saggi, testimonianze; una collana capace di diventare «un vivaio per i nostri futuri autori». Una collana inoltre che abbia la capacità di «rivolgersi a un pubblico più vario, [...] di rompere il cerchio dei fedeli, [...] di toccare altre zone di lettori».⁴

Il progetto ripropone in modo audace e originale un impegno nella ricerca di nuovi autori italiani, che per la verità non è mai mancato nella tradizione mondadoriana, anche se i tentativi sperimentali del passato come La medusa degli italiani, sono stati assai poco fortunati. Il progetto in sostanza nasce dall'esigenza di un vero rinnovamento del catalogo e di una correzione dell'*immagine* della Mondadori come casa editrice di scrittori *arrivati*. Il progetto infine ottiene l'approvazione dell'editore, anche perché la collana può competere con l'iniziativa degli editori concorrenti sul piano della scoperta e promozione di nuovi narratori, nel quadro del boom del romanzo italiano contemporaneo.

Gallo e Sereni si muovono con molta libertà nelle loro scelte, attraverso vari generi e attraverso autori di orientamento piuttosto diverso, tra i quali (nonostante numerosi autori nuovi) spiccano ancora una volta nomi quasi tutti ben noti, come Eco e

⁴ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori Milano, Segreteria editoriale autori italiani, fascicolo Niccolò Gallo, lettere e promemoria di Niccolò Gallo e di Vittorio Sereni, giugno-novembre 1960, cit. *ivi*, pp. 89-90.

Gatto, Debenedetti e Fortini, Zanzotto e Antonielli. Una collana antologica perciò e lontana da ogni scelta di *tendenza*, che alla fine converge oggettivamente con l'ecumenismo *istituzionale* arnoldiano. Una collana inoltre che non riesce a compensare le scarse vendite di quasi tutti i titoli, con una politica di scoperta e di promozione. Pochissimi sono infatti gli esordienti destinati in vario modo a un vero futuro: in particolare tra i narratori, Consolo e Chiara. Il tornasole chiuderà nel 1968.

Maturano intanto nell'insieme del lavoro di Gallo insofferenze, insoddisfazioni, disagi, che egli riesce a risolvere o a sopportare anche per la sua correttezza deontologico-professionale e per l'attiva contiguità e solidarietà con l'amico Sereni. Ci sarà tuttavia una crisi del suo rapporto con la Casa, dovuta anche a motivi di stanchezza e saturazione, con la rinuncia nell'ottobre 1965 alla direzione dei Narratori italiani per una consulenza meno impegnativa, mentre il suo nome scomparirà dal colophon nell'aprile 1966. Dopo una pausa di riflessione di circa due anni, Gallo riprenderà e continuerà la sua collaborazione con un ruolo meno ufficiale, fino alla morte nel 1971. Che interromperà tra l'altro la sua leggendaria esperienza con D'Arrigo per *Horcynus Orca*.

Ma per capire bene il significato della sua scelta e vicenda mondadoriana, è necessario ripercorrere il suo curriculum dall'inizio.

Gallo viene da un percorso sostanzialmente tradizionale: lavori *impiegatizi*, l'insegnamento negli istituti tecnici, alcune traduzioni e collaborazioni editoriali, la critica letteraria militante negli scritti e nella direzione della collana *d'autore* del Castelletto per Nistri-Lischi di Pisa, e un lavoro filologico di edizioni e cure, su Sacchetti e De Sanctis, Campana e Aleramo, Leopardi e Gramsci, che dagli anni quaranta ai sessanta non si interrompe mai.

Dopo il breve periodo di «Lettere d'oggi», le sue rassegne, recensioni e schede escono dal 1946 al 1957 su «Società», sul «Contemporaneo» e sul settimanale della CGIL «Il Lavoro». La collaborazione alla stampa in diverso modo legata al Partito comunista riflette certamente un'adesione ideale e politica, successiva a un attivo impegno antifascista nelle file di Giustizia a Libertà. Partendo da una formazione complessa, tra Emilio Cecchi e Michele Barbi, Rivière e Gramsci, De Sanctis e Sainte-Beuve, Gallo è fin dall'inizio un critico stimato e seguito anche al di là dei lettori di quelle testate e degli intellettuali a esse contigui, per i suoi giudizi di rara acutezza su Vittorini e Pavese, Bassani e Cassola, Moravia e Calvino: tra le eccezioni di un panorama letterario che Gallo vede segnato da contraddizioni, insufficienze ed equivoci.

Su «Società» del 1950 e 1953 infatti Gallo muove la prima critica *da sinistra* al neorealismo e alla narrativa italiana del dopoguerra in generale, che nel suo insieme – scrive – è passata sostanzialmente indenne attraverso la guerra e la Resistenza, e si è *adeguata* alla nuova realtà in termini meramente «letterari», sostituendo «schemi a schemi precedenti», anziché maturare un profondo «rinnovamento delle coscienze», e «un autentico rinnovamento dei mezzi espressivi tradizionali»: fino a ottenere risul-

tati compromissori «tra la prosa di veste letteraria [...] e la narrativa nata sul vivo dei fatti». Il discorso di Gallo si svolge sullo sfondo di una società che nonostante la frattura del 1945, gli appare ancora segnata dall'immobilismo e dalla conservazione.⁵

Gallo insomma si trova a vivere una profonda crisi che è piena di implicazioni ideologico-politiche, e verosimilmente anche private (Garboli parla del suo «carattere impenetrabile»):⁶ crisi che è appunto all'origine dell'interruzione della sua attività critica. La successiva scelta mondadoriana viene alla fine degli anni cinquanta, proprio all'inizio di una trasformazione industriale-capitalistica in Italia, che investe anche l'editoria e il mercato librari. La sua assunzione come direttore delle collane di narrativa italiana infatti segue quella del direttore letterario Sereni, e rientra in una completa riorganizzazione, razionalizzazione e rafforzamento del settore per rispondere ai tempi nuovi. Si può cogliere qui una tendenziale convergenza, tra le delusioni di Gallo per il fallimento degli ideali post-resistenziali di rinnovamento non soltanto letterario e culturale, da un lato, e dall'altro l'accettazione di una società italiana ritenuta non più modificabile e anzi orientata a consolidare il suo sviluppo e il suo assetto in forme più agguerrite e moderne.

Gallo dunque va a dirigere il settore della narrativa italiana presso la Mondadori, incarnando tuttavia fin dall'inizio un modello tradizionale di consulente editoriale, con una dimensione preindustriale, artigianale e privata del suo lavoro: la residenza in piazza Ungheria a Roma lontano dalla *macchina* produttiva mondadoriana, la ritrosia verso le logiche aziendali, il rapporto privilegiato con l'amico Vittorio, e in generale i giudizi scritti a mano come lettere agli amici-colleghi milanesi. Lettere manoscritte e senza correzioni, in una grafia elegante e chiara, con testi perfettamente impaginati, dove la forma epistolare rende il giudizio più vivo e diretto, quasi la continuazione (e spesso è così) o l'avvio di personali conversazioni con il destinatario. Dove la dimensione volutamente artigianale e individuale (e già anacronistica) del suo lavoro, viene ad assumere un significato quasi programmaticamente *difensivo* rispetto alla grande *macchina*.

Ebbene, per lungo tempo è mancata un'analisi e un approfondimento dell'esperienza specifica che da quella scelta deriva. I curatori degli scritti postumi del 1975, Ottavio Cecchi, Cesare Garboli e Gian Carlo Roscioni, dopo aver detto che Gallo «cessò del tutto di scrivere negli ultimi anni cinquanta», e dopo aver ripercorso i vari passaggi del suo curriculum, accennano brevemente alla sua «collaborazione con

⁵ Niccolò Gallo, *La narrativa italiana del dopoguerra*, «Società», VI, 2, giugno 1950, pp. 324-341; Id., *L'ultima narrativa italiana*, «Società», IX, 3, settembre 1953, pp. 399-410; cit. in *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, a cura di Ottavio Cecchi, Cesare Garboli e Gian Carlo Roscioni, Milano, Il Polifilo, 1975, pp. 29-73.

⁶ Cesare Garboli, *L'ultimo lettore*, «Il Mondo», XXIII, 95, 10 ottobre 1971, p. 27; poi in Id., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 65-70.

Mondadori», limitandosi a pubblicare alcuni giudizi e risvolti editoriali.⁷ Per non dire poi degli scarsi riferimenti nei necrologi.

Io stesso nei miei studi parlo soprattutto degli aspetti più esterni del suo lavoro, perché valuto quella scelta (giustamente, credo tuttora) come risultato di una sconfitta e come rinuncia alla militanza critica, senza tuttavia dedicare un'attenzione adeguata all'esperienza che ne è seguita.

Il Niccolò Gallo mondadoriano perciò rappresenta per molto tempo uno dei principali vuoti critico-bibliografici della storia dell'editoria libraria, nonostante alcune tesi di laurea e di dottorato tra il 2001 e il 2011. A parte queste tesi, fornisce un primo complessivo e rigoroso contributo, il saggio dedicato da Virna Brigatti nel 2012 a Niccolò Gallo, che merita perciò una particolare attenzione. La sua interpretazione di fondo è quella di un vero e proprio recupero del lavoro critico, anzi di una «militanza culturale» da parte di Gallo, all'interno del lavoro editoriale, attraverso scelte di autori e testi, giudizi e editing: recupero coerente con una sua «idea di narrativa» in una prospettiva antielitaria. La svolta mondadoriana perciò non sarebbe tanto la rinuncia all'esperienza critica praticata in passato, quanto piuttosto una sua prosecuzione con mezzi diversi.⁸

Questa interpretazione richiama una moderna e concreta valutazione del ruolo del letterato editore nell'editoria, da parte di Alberto Cadioli,⁹ che va tuttavia contestualizzata caso per caso. L'esperienza editoriale di Gallo in particolare, a differenza di altre (basti l'esempio di Vittorini), si trova ben presto stretta tra condizionamenti contrattuali e non, accettati o subiti, un parco di autori in gran parte preconstituito, e il peso frustrante di una politica di relazioni per recensioni e premi letterari, complicata e defaticante soprattutto per un intellettuale riservato e schivo come lui.

Tutte constatazioni che non aiutano a rintracciare una continuità tra il pur sapiente, paziente, agguerrito, acuto, minuzioso, prezioso lavoro di scelta, di valutazione e di editing, il suo comportamento squisitamente maieutico e collaborativo con gli autori, nell'ambito mondadoriano da un lato, e dall'altro la precedente critica esercitata liberamente con recensioni e rassegne sull'intera produzione narrativa contemporanea, e per di più su valori letterari non paragonabili.

D'altra parte il discorso critico di Gallo negli articoli e rassegne degli anni cinquanta, è *anche* un discorso politico, che si colloca all'interno delle discussioni e conflitti del dopoguerra, e di una battaglia ideale anticapitalistica a vari livelli della

⁷ *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, cit., pp. X-XIV, 171 sgg.

⁸ Virna Brigatti, *Niccolò Gallo: la ricerca di una militanza*, in *Protagonisti nell'ombra*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - Unicopli, 2012, pp. 77-96.

⁹ Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, il Saggiatore, 2012, pp. 69-70.

società italiana. I lettori a cui si rivolge rappresentano in gran parte le élite culturali, politiche e sindacali del movimento operaio organizzato, mentre c'è nelle sue rassegne un esplicito e specifico interesse critico per il pubblico della narrativa italiana, nelle sue fasce sociali e nelle sue motivazioni ideologiche: atteggiamento piuttosto isolato tra l'altro, già nell'intellettualità (anche a sinistra) di allora, generalmente sorda a questi problemi.

Per contro il lavoro editoriale mondadoriano è rivolto oggettivamente a un pubblico generico, seppur diversificato, dentro una società e dentro un mercato capitalistici. Un pubblico anzi verso il quale Gallo manifesta un assai scarso interesse, come risulta da una campionatura di letture editoriali tra il 1960 e il 1969 per le varie collane, con silenzi o rapidi cenni su possibili risultati di lettura o di successo dei vari testi, che sono anche del tutto privi di distinzioni tra il vecchio pubblico della Mondadori e l'auspicato, nuovo pubblico del Tornasole. A differenza delle numerosissime schede di altri lettori mondadoriani, molto attente e argomentate verso il problema del destinatario.¹⁰ Dove si ritroverebbe da parte di Gallo, insieme a una precoce sfiducia, un altro aspetto di quella discontinuità rispetto alla sua stagione militante.

Ma al di là di tutto questo, la tesi di una prosecuzione del lavoro critico di Gallo in altre forme, tra i condizionamenti e le potenzialità di una grande casa editrice (e del suo pubblico), apre prospettive interessanti. Virna Brigatti imposta infatti un vero e proprio filone di ricerca, proponendo i primi campioni di una 'idea di narrativa' che riprende alcuni motivi dell'esperienza passata.

A proposito dei racconti *Pace a El Alamein* e *La prigioniera* di Palladino, nella scheda di lettura dell'11 novembre 1959, Gallo parla positivamente del primo perché da solo «riesce a comporre una storia, che s'impone per la grandezza stessa dei fatti»: indicando così (commenta Virna Brigatti) «una soluzione narrativa di vicende che resterebbero altrimenti irrelate e frammentate». *Pace a El Alamein* uscirà da solo nella Medusa degli italiani. L'esempio di Chiara evidenzia un altro aspetto importante, perché dimostra come la competenza filologica diventi parte integrante del lavoro editoriale di Gallo, in un legame funzionale con la sua attività parallela di edizioni e di cure.¹¹

Su queste tracce si può vantaggiosamente proseguire il discorso con una campionatura delle schede editoriali di Gallo dal 1959 al 1971, precisando le costanti di

¹⁰ *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura della Mondadori (1950-1971)*, a cura di Annalisa Gimmi, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2002, *passim*.

¹¹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori Milano, Segreteria editoriale autori italiani, fascicolo Giuliano Palladino, scheda di Niccolò Gallo 11 novembre 1959, e fascicolo Piero Chiara, scheda e lettera di Niccolò Gallo, 4 aprile 1961, cit. in Brigatti, *Niccolò Gallo: la ricerca di una militanza*, cit., pp. 92-94.

quella «idea di narrativa». Il suo criterio maieutico o selettivo è la capacità o meno in un testo, di risolvere lo scavo dentro le realtà pubbliche e private, l'analisi dei fatti e dei problemi, delle riflessioni e dei sentimenti, nella *invenzione e costruzione di una storia*, che è auspicabilmente una *costruzione romanzesca* con struttura, contenuti, personaggi, linguaggio e stile coerenti, e liberati da tutto ciò che non è essenziale.

Quelle costanti si articolano via via in una serie di giudizi, dai rilievi critici alle valorizzazioni ai suggerimenti di modifiche, su manoscritti di autori diversissimi, da Arpino a Zangrandi, da Antonielli a Tomizza, da Consolo a Montensanto, da Bernari ad altri (manoscritti poi pubblicati nelle collane mondadoriane); costanti che si ritrovano perfino in certi risvolti (non firmati) dei Narratori italiani, dall'edizione 1963 del *Garofano rosso* di Vittorini, al *Doge* di Palazzeschi.¹²

Da tutto questo esce perciò la ricostruzione di un'esperienza editoriale mondadoriana per molti versi ricca e originale, proprio attraverso quella pratica dell'investimento *di sé*. Ricostruzione dalla quale appare certamente chiaro come Gallo manifesti una certa coerenza rispetto ad alcuni motivi della sua stagione critica politicamente schierata e *impegnata*. Motivi che peraltro non soltanto sono ormai spogliati da quelle istanze politiche e sociali, e non sono più parte integrante di una consapevole battaglia ideale, ma acquistano anche un significato e un peso diverso nell'ambito delimitato, professionale, condizionato, della consulenza, funzione e destinazione mondadoriane. Segnando anzi un passaggio dalla *tendenza* circolante nei suoi scritti di allora, all'antologismo delle collane da lui dirette.

Ma c'è negli stessi anni un'attività critica di Gallo del tutto libera e privilegiata. Quasi parallelamente al rapporto di lavoro mondadoriano infatti, cresce tra lui e Sereni un rapporto molto più personale, al quale si affianca del resto la rivista «Questo e Altro», da entrambi diretta insieme a Isella, Pampaloni e Romanò tra il 1962 e il 1965 (nella rivista, va detto, la firma di Gallo non appare mai, in coerenza con il suo *silenzio*).

Il 25 aprile 1953 dunque Vittorio Sereni esprime a Niccolò Gallo, tutta la sua gioia per essere stato da lui così intimamente capito, in una recensione alla nuova edizione del *Diario d'Algeria*. La lettera inaugura un carteggio,¹³ nel quale il rapporto tra autore e critico recensore si risolve ben presto in un rapporto sempre più stretto di sintonia intellettuale e di affettuosa amicizia tra autore e critico consulente.

Il carteggio diventa così negli anni sessanta un interscambio infaticabile di riflessioni e sperimentazioni, che ne fa un felice modello di editing a quattro mani, all'interno stesso del processo creativo sereniano. Alle domande fiduciose e all'ascolto attento di Sereni, corrisponde l'acume interpretativo e l'ammirazione critica

¹² *Il mestiere di leggere*, a cura di Gimmi, cit., *passim*; *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, a cura di Cecchi, Garboli, Roscioni, cit., pp. 183-184.

¹³ Sereni e Gallo, "*L'amicizia, il capirsi, la poesia*", cit., p. 47.

di Gallo, con la conclusiva soddisfazione e gratitudine di Sereni stesso per giudizi e consigli illuminanti e risultati quasi insperati.

La casistica delle richieste sottili e problematiche, e delle risposte intelligenti e sensibili è amplissima, e riguarda in maggior misura *Gli strumenti umani*. Si va dalle decisioni su una direzione di ricerca alla stesura di una Nota d'autore, dalla struttura di un singolo componimento all'ordinamento di una raccolta, dal lessico alla punteggiatura stessa, dai tempi di uscita di una edizione ai problemi stilistici particolari. Tutto viene detto da entrambi con estrema franchezza, senza reticenze o diplomatismi, ricorrendo soltanto a caute scuse e attenuazioni esplicite o implicite, che sono in realtà un segno di reciproco rispetto.

Gallo finisce per essere il vero protagonista di questo carteggio, e non soltanto o non tanto perché le sue proposte o risposte vengono in gran parte accettate da Sereni, ma anche e soprattutto perché diventa un interlocutore fondamentale per la sua ricerca poetica.

È interessante osservare a questo punto come la maieutica intelligente e generosa, e l'editing discreto e rispettoso, che Gallo pratica verso l'amico poeta affermato, ricordino immediatamente alcuni tratti delle analoghe pratiche da lui esercitate verso un possibile autore Mondadori nelle sue schede di lettura: con una ritornante gratitudine da parte di tutti, per la sua umiltà e finezza, serietà e premura. Anche se a Sereni va naturalmente un di più di partecipazione affettiva, impegno personale, stima intellettuale, consonante con la civiltà e signorilità di fondo di tutte queste pratiche: che è una caratteristica del resto di una intera fase storica dell'editoria libraria.

Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams

Sara Pesatori

Vorrei proporre qualche osservazione sull'evoluzione della poetica di Vittorio Sereni dal *Diario d'Algeria* agli *Strumenti umani*, appoggiandomi al lavoro che ho recentemente dedicato a Sereni traduttore di William Carlos Williams.¹

La realizzazione dell'edizione critica delle traduzioni – trentadue edite e sedici inedite – condotta sugli autografi delle versioni sereniane conservati a Luino,² mi ha dato innanzitutto la possibilità di datare il lavoro di traduzione: esteso lungo l'arco di un decennio, il confronto di Sereni con Williams è cominciato nel 1951 e si è concluso solo nel 1961, con la pubblicazione dell'antologia *Poesie* voluta da Einaudi.³

Il lavoro di traduzione è dunque svolto durante il periodo del cosiddetto «silenzio creativo» sereniano:⁴ per quanto quest'espressione sottolinei la reale difficoltà di un

¹ Sara Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams: un'edizione critica delle versioni edite ed inedite*, tesi di dottorato, Università di Reading, Inghilterra, settembre 2012.

² Fondo Vittorio Sereni, Villa Hüsey, biblioteca comunale di Luino (VA).

³ William Carlos Williams, *Poesie*, traduzioni di Vittorio Sereni e Cristina Campo, Torino, Einaudi, 1961. L'antologia raccoglie trenta versioni di Sereni; le due traduzioni edite restanti sono pubblicate in Williams, *Poesie*, traduzioni di Sereni, illustrazioni di Sergio Dangelo, Milano, Edizioni del Triangolo, 1957 (*Lamento della vedova in primavera*) e in *Gli immediati dintorni (Foto a colori in un calendario commerciale)*. Le traduzioni inedite sono contenute in sette quaderni (L, Z, M, P, W¹, W², C) e in due fascicoli, "Materiali per traduzioni da Williams" e "René Char, *Ritorno Sopramonte*", conservati nell'archivio di Luino.

⁴ Per Laura Barile «Gli anni Cinquanta sono il tempo della "impotenza creativa", che dal 1947 si prolunga fino ai primi anni Sessanta»: *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 49. Per Francesca D'Alessandro gli stessi anni rappresentano un «periodo di aridità creativa»: *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 60. *Silenzio creativo* è il titolo di una prosa la cui prima stesura manoscritta si trova nel quaderno C, databile 1961-1962 (cfr. *Tavola dei testimoni*); il testo fa ora parte di *La tentazione della prosa*, TPR 67-70. L'espressione è usata anche in

momento di scarsa produzione in versi, legato principalmente ad una crisi d'identità poetica vissuta da Sereni nel dopoguerra, non bisogna dimenticare che l'edizione critica delle poesie curata da Dante Isella mostra chiaramente i segni di un'attività poetica durante gli anni Cinquanta; risalgono al 1951-1952 versi che apparterranno al *Posto di vacanza* (in *Stella variabile*) e a componimenti degli *Strumenti umani*, quali *Il male d'Africa*, *Il piatto piange*, *Una visita in fabbrica*, *Sopra un'immagine sepolcrale*, *Un ritorno*, *Mille miglia*, *Le ceneri*, *Le sei del mattino*. I quaderni autografi contenenti le traduzioni non fanno che confermare questo dato, mostrando, accanto alle versioni, una produzione in versi ed alcuni esempi di scrittura prosastica e saggistica.

L'approccio filologico ai testi getta quindi nuova luce sul periodo degli anni Cinquanta e permette di sostituire alla definizione di «silenzio creativo» quella, mutuata da Laura Alcini, di «viaggio stilistico»;⁵ la descrizione delle varianti permette infatti di seguire il farsi del testo – vero e proprio *work in progress* – e di studiare le scelte compiute dal traduttore.

Prima e fondamentale tappa del «viaggio stilistico» di Sereni è la traduzione di Williams, poeta a lungo marginalizzato dalla critica, americana e non, che ha preferito rivolgere l'attenzione verso i suoi più illustri colleghi, T.S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens e Marianne Moore. Oggi si riconosce a Williams il merito di aver contribuito allo sviluppo della poesia americana grazie alla sua estesissima opera che mostra gli esiti dell'incessante ricerca di una struttura poetica che possa sostituirsi alla metrica tradizionale inglese.

Non bisogna dimenticare che le traduzioni da Williams nascono in anni in cui è forte l'esigenza di rinnovamento, di un nuovo contatto con la realtà. Non a caso Luciano Anceschi, nei suoi saggi dedicati alla letteratura americana, si riferisce alla 'barbarica forza' di opere che sanno rompere con la tradizione;⁶ lo stesso Sereni ricorre a quest'espressione a proposito di Pound, un «barbaro che guarda con occhio astorico il patrimonio del vecchio mondo stabilendo rapporti e dimensioni che ridanno a noi stessi giovinezza di sguardo».⁷

Autoritratto, testo composto nel 1978: «silenzio non forzato ma necessario, imposto da una mia natura particolare, tanto che una volta l'ho chiamato 'silenzio creativo', niente meno» (TPR 110).

⁵ Laura Alcini, *Studio di varianti d'autore nella traduzione foscoliana di A Sentimental Journey through France and Italy*, Perugia, Guerra edizioni, 1998, p. XX.

⁶ Luciano Anceschi, *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

⁷ Parere di lettura positivo espresso da Sereni su Ezra Pound, *The Letters (1907-1941)*, in Vittorio Sereni, *Occasioni di lettura*, a cura di Francesca D'Alessandro, Torino, Aragno, 2011, p. 137. D'Alessandro non specifica il destinatario di questo parere di lettura rimasto inascoltato.

Se non è valida da un punto di vista critico, la definizione di ‘barbarico’, associata più o meno appropriatamente ad ogni scrittore americano, ha quanto meno il merito di riassumere con efficacia l’interesse della critica italiana nei confronti di una letteratura di cui è apprezzata (ed enfatizzata) la libertà dai vincoli della tradizione, e in cui si scorge la possibilità di individuare un modello alternativo a quello ermetico.

Per Sereni, la traduzione dell’opera di Williams è dunque l’occasione per sviluppare il proprio discorso sulla poesia, collocandolo sullo sfondo del contesto italiano che, in quegli anni, è particolarmente ricettivo nei confronti della letteratura statunitense.⁸ Il fatto che le traduzioni da Williams segnino la partecipazione di Sereni alla vita culturale degli anni Cinquanta in Italia è reso ancor più evidente dalla sua attività di direttore letterario presso la casa editrice Mondadori: l’interesse personale del poeta-traduttore si somma al progetto culturale dell’editore.

In linea con la politica editoriale del dopoguerra, le indicazioni di Sereni privilegiano una traduzione che renda accessibile il testo straniero, accompagnata da un’introduzione capace di fornire al lettore gli strumenti – biografia, bibliografia, riferimenti alla cultura d’origine, lettura informativa e critica del testo – necessari per comprendere ed apprezzare l’opera tradotta.

Fortemente consapevole di tali necessità in veste di editore, Sereni ne è senza dubbio influenzato in qualità di traduttore: lo dimostrano, in primo luogo, la scelta di tradurre il poeta William Carlos Williams (e le sue poesie più ‘americane’), e poi anche le sue idee circa l’impostazione dell’antologia Einaudi *Poesie*.

Nel lavoro di traduzione di Sereni sono perciò intrecciate esigenze personali e professionali: vi sono la reazione alla tradizione ermetica, l’indicazione a se stesso di nuovi modelli di scrittura, e la familiarizzazione del pubblico italiano con la scrittura innovativa di un autore sconosciuto, presentata attraverso una traduzione accessibile. Williams rappresenta, per Sereni traduttore in quel particolare contesto, l’esempio concreto di una poesia profondamente radicata nella realtà e sconfinante nella prosa. Il poeta americano sembra tradurre l’esperienza in versi; la sua scrittura risulta dal superamento del dato reale e dalla sua rielaborazione poetica: descrivendo il *modus operandi* di Williams, Sereni parla di «dilatazione [...] dell’emozione di partenza», ricorrendo ad un’espressione che in seguito attribuirà anche a se stesso.⁹

⁸ Si pensi alle numerose antologie di letteratura americana pubblicate in quel periodo: Carlo Izzo, *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, Parma, Guanda, 1949; Alfredo Rizzardi, *Lirici americani*, Caltanissetta-Roma, Edizioni Salvatore Sciascia, 1955; Roberto Sanesi, *Poeti americani: da E.A. Robinson a W.S. Merwin (1900-1956)*, Milano, Feltrinelli, 1958.

⁹ Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, p. 126 (intervista rilasciata da Sereni a Camon nel 1965); di «dilatazione» si parla già nell’Introduzione a Williams, *Poesie*, cit., p. 25: «quasi ogni poesia di Williams, anche la meno apparentemente

L'analisi delle traduzioni, sostenuta dal lavoro filologico sui testi, permette di individuare gli effetti dell'inserimento dell'opera di William Carlos Williams sull'asse della scrittura di Sereni: resistenza al testo straniero e attrazione per la novità si mescolano, segnando un percorso di ricerca poetica in cui identificazione del poeta-traduttore con l'autore tradotto e sperimentazione personale vanno di pari passo.

Uno sguardo complessivo agli apparati critici dei quarantotto testi tradotti consente di riassumere la strategia traduttiva di Sereni nel duplice movimento volto a fluidificare e allo stesso tempo a rendere più statico il testo di partenza; per l'esemplificazione di queste tendenze opposte eppure compresenti si osservano innanzitutto le inversioni sintattiche: «It was an icy day», reso con frase nominale, diventa «Gelido il giorno» (*Distruzione totale*, v. 1); «that enslaved him all his life / thereafter» → «servo lo fece / per l'intera sua vita» (*Adamo*, vv. 19-20); «the water / even when and though frozen / still whispers and moans» → «anche se presa dal gelo / sospira l'acqua e si lagna» (*Paterson: le cascate*, v. 35).

Molto interessante l'atteggiamento del traduttore nei confronti della punteggiatura dell'originale: di fronte a testi in cui sono scarsi i segni d'interpunzione che indicano una pausa (viene meno, in molti casi, il punto fermo, poiché la poesia, di fatto, non finisce, ma semplicemente si interrompe nel momento in cui si esaurisce l'azione descritta), mentre abbondano quelli che descrivono l'intonazione del discorso, segnandone l'andamento interrogativo o esclamativo, Sereni adegua la punteggiatura degli originali alla norma italiana; sono perciò frequenti i casi in cui il traduttore reintroduce i segni di interpunzione, particolarmente virgole e punti fermi, e in cui elimina interrogative ed esclamative: «like the head of – / your grandson, yes?» → «come forse il capo ... di tuo nipote, amico.» (*Unisono*, v. 2); «Idyllic! / a shrine [...]» → «L'idillio d'un tabernacolo» (*Unisono*, v. 32).

Si osservino, poi, gli enjambement: forti al punto da perdere forza retorica (sembra quasi che il loro utilizzo non sia l'esito di strategie sintattico-semantiche messe in atto dal poeta, ma piuttosto il semplice riflesso di una scrittura che risponde al ritmo della pronuncia orale) nei testi di Williams, sono eliminati o resi 'medi' da Sereni: si prenda la prima traduzione di un verso di *Dedica per un pezzo di terra*: «San Domingo, seguì / il figlio maggiore»; questa lezione è successivamente modificata in «San Domingo, / seguì il figlio maggiore» (vv. 17-18), che meglio suddivide le fasi successive della vita della donna, protagonista della poesia; un altro esempio tratto dallo stesso testo può essere: «growing strength of / the boys» reso con «forza crescente dei ragazzi» (v. 33).

impegnativa è, nella menzione della cosa osservata e nella fedeltà al corpo e ai contorni di essa, un esito della dilatazione della cosa osservata». Lo stesso vale per la definizione di poesia come «organismo vivente», usata da Sereni di nuovo nell'Introduzione a Williams, *Poesie*, cit., p. 28, e poi, riferita a se stesso, nell'intervista rilasciata a Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 125.

Infine, un appunto sulla tendenza del traduttore alla sostantivizzazione, procedimento già caro al Sereni poeta ed iscritto entro la sua più ampia tendenza alla sintesi; si pensi, in *Frontiera*, al «lampo d'un viso» (*Immagine*, v. 10), al «lamento di treni» (*In me il tuo ricordo*, v. 10) e alla breve poesia *Incontro*:

Come un rosaio,
un vortice d'ombra e di vampe
che mi fioriva d'intorno
sulla strada cancellata dal sole
a mezzogiorno.

La preferenza accordata ai sostantivi anziché ai verbi, la sintassi nominale e più in generale l'abitudine di Sereni di ridurre a poche parole, se non addirittura ad un'unica espressione, la verbosità di Williams, concorrono alla creazione di un testo statico, granitico, più disposto all'immagine che all'azione.

È, questo, un atteggiamento cui Sereni non rinuncia neanche nelle traduzioni più tarde, nonostante la dimensione narrativa della maggior parte dei testi tradotti nel 1955 gli imponga di adottare una scrittura che meglio segua lo svolgersi dell'azione: in diverse occasioni nella poesia *Eva / Eve*, per esempio, il verbo è reso con un sostantivo, con conseguente innalzamento di registro («to breath» → «respiro», v. 39; «It not so much frightens / as shames me» è tradotto «Più che atterrirmi / mi fa vergognare», M, vv. 63-64, in un primo momento, e poi mutato in «Di ciò non ho spavento / quanto invece vergogna», vv. 64-65) in sede definitiva.

Lo stesso accade in *In vista d'una città / Approach to a City*, dove «the flags ... move» è reso con «il palpito delle bandiere» (vv. 14-15) di matrice ermetica.

Insieme, questi elementi (inversioni sintattiche, punteggiatura, enjambement, tendenza alla sostantivizzazione) causano un innalzamento di registro cui concorrono anche l'eliminazione delle ripetizioni, i metri tradizionali, la musicalità ed il linguaggio letterario; sembrerebbe perciò naturale concludere che queste traduzioni non siano che un'aperta e pacifica ripresa dei modi della poesia italiana, e certamente sereniana, degli anni Quaranta.

Seppur per certi aspetti vera, questa conclusione resta parziale in quanto mostra soltanto una faccia delle traduzioni, quasi queste fossero tutte equivalenti e sovrapponibili. A mostrare la riduttività di una lettura di questo tipo è già un testo dello stesso Sereni che segnala – in un abbozzo per l'Introduzione a *Poesie* – lo scarto tra una prima ed una seconda «fase» traduttiva, caratterizzate da un differente «atteggiamento verso l'originale»:

Direi che sono stato molto più irrispettoso nella prima, quando il mio sforzo mirava quasi a convincere me stesso che Williams era un poeta e che amavo la sua poesia

e quando così cercavo, volontariamente e involontariamente, di riportarlo a modi e misure che mi erano più familiari concedendo molto più di quanto ora non farei alle abitudini dell'orecchio, a intonazioni, mezzi, pieghe preesistenti in me. La sintassi stessa potrebbe essere chiamata in causa a questo riguardo e discussa.

Diverso, più adeguato spero, l'atteggiamento adottato nella seconda fase.

Era passato del tempo e Williams mi aveva pure insegnato qualcosa, a disfarmi, tra l'altro, di alcuni tic e di molte ubbie. Il modo dell'accostamento era cambiato senza che quasi potessi rendermene conto tanto da indurmi a tornare sulle vecchie traduzioni? Non fino a questo punto, perché ogni stagione ha infine i suoi frutti.¹⁰

Pur essendo meno nettamente distinte di quanto non voglia Sereni, le due fasi sono rese riconoscibili dagli apparati che seguono l'evoluzione dei testi. Lo spartiacque è rappresentato dal quaderno M (1955) che segna il definitivo passaggio del traduttore dai testi brevi a quelli più lunghi, e che mostra, in effetti, qualche significativa inversione di tendenza rispetto all'atteggiamento osservato nei quaderni precedenti (L, Z) risalenti al 1951-1952. Si tratta principalmente di una maggior apertura alla dimensione narrativa e colloquiale della scrittura, rivelata in primo luogo dalla scelta dei testi da volgere in italiano – siamo ben lontani, ormai, dai brevi componimenti imagisti – ed ancor più concretamente dalle soluzioni traduttive adottate (enjambement forti; iterazione che diventa elemento di coesione sonoro e semantico).

I cambiamenti che descrivono il graduale e sfumato passaggio da una fase all'altra sono messi in evidenza dal confronto dei testimoni che denuncia, fornendo esempi testuali, l'evoluzione della scrittura del traduttore-poeta, secondo una traiettoria che muove dalla poesia di *Frontiera* e *Diario d'Algeria* fino a quella – in traduzione solo preannunciata – degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile*.

Uno spaccato del 'laboratorio' del traduttore ci è offerto dagli autografi della versione di *Queste sono* la cui prima stesura si avvia, gradualmente, a diventare vero e proprio testo poetico, grazie all'attenzione dedicata alla scelta di alcuni vocaboli-chiave; tale scelta palesa l'interpretazione del testo da parte di Sereni lettore che opta per termini dall'esplicita connotazione morale: è il caso di «dark» le cui due occorrenze (v. 1; v. 10), inizialmente «buie / buio», si diversificano in «cupe» e «tetro»; lo stesso si dica per l'adozione del montaliano «arida» che attribuisce alla «natura» del v. 2 una sfumatura etica inespressa dall'iniziale «nella sua sterilità».

Interessante anche il verso «an empty, windswept place»: il «luogo vuoto e spazzato / dal vento» della prima stesura è rielaborato secondo tendenze che sono contemporaneamente sperimentazioni personali (si veda il largo impiego dell'iterazione nella poesia di Sereni negli *Strumenti umani* e in *Stella variabile*; per dare solo due

¹⁰ Archivio Vittorio Sereni, Quaderno C: ms. pp. 3-9. Prima stesura di un'introduzione a *Poesie* che, nelle intenzioni dell'autore, doveva essere scritta apposta per l'occasione (sarà invece poi utilizzato il saggio già apparso su «aut-aut»).

esempi: «parlanti parlanti / e ancora parlanti», *Un posto di vacanza* I, vv. 55-56; e «e dicono no dicono no gli oleandri», *Niccolò*, v. 23) e tributi alla tradizione poetica italiana, diventando «vuota plaga / corsa e corsa dal vento» (18, vv. 6-7). «Plaga» (6) è un sostantivo che nell'uso moderno ha una connotazione letteraria e religiosa. Il suo uso è attestato in Dante (*Par.* XIII, 4; XXIII, 11; XXXI, 31), e nella *Bibbia volgare*;¹¹ in tempi più recenti il termine è usato dal Montale delle *Occasioni* (terzultimo verso di *Eastbourne*) e da Sinisgalli, che lo adopera in *La vigna vecchia*, raccolta recensita da Sereni nel 1952.¹²

A confermare la possibilità che la lettura di Sinisgalli abbia influenzato la lingua del traduttore concorrono i testimoni manoscritti: la versione autografa della recensione è infatti contenuta nel quaderno Z composto tra il 1951 e il 1952, e si colloca dunque a metà tra la lezione base e quella definitiva di *Queste sono / These*: essa è infatti posteriore alla stesura del quaderno L in cui non compare il sostantivo «plaga» ma in cui si trova, invece, «un luogo vuoto e spazzato / dal vento», e precede la versione definitiva in cui Sereni opta per il verso «fino a una vuota plaga / corsa e corsa dal vento».

Un altro esempio di ricorso al lessico letterario è offerto da *Adamo* che, con le sue «balenanti parvenze» (v. 24), propone un sintagma i cui elementi sono accostati già nella sereniana *Periferia 1940*, «e quelle parvenze sui ponti / nel baleno dei fari» (vv. 7-8); «parvenze», poi, è di sicura memoria dantesca (*Par.* XXIII, 116, XXIV, 71) e montaliana (svariate occorrenze negli *Ossi*).

Merita un accenno *Bruciando il verde natalizio / Burning the Christmas Greens* la cui trama intertestuale non si limita ad un singolo elemento lessicale ma si estende facendo della versione italiana l'esito di letture sovrapposte: sul rovescio del testo di Williams si intravedono infatti due poesie degli *Ossi di seppia*, *Caffè a Rapallo* ed il terzo "Sarcofago", *Il fuoco che scoppietta*.

Naturalmente, vista la duplice natura dell'atteggiamento di Sereni verso la poesia di Williams, non mancano – anche se sono rari – casi in cui il traduttore argina la propria tendenza a ricorrere al linguaggio letterario, optando per soluzioni che non attivino il gioco intertestuale. Preziosissimo, in questo senso, il confronto dei testimoni che consente di seguire il processo di trasformazione del testo; il manoscritto di *Eva*, ad esempio presenta, all'altezza del passo «that ruined face / sightless, deafened / the color gone – that seems / always listening, watching, waiting», la traduzione «sempre ascoltare, guardare, aspettare» (M, v. 114) riferita al «viso / senza vista né ascolto»; accanto, però, vi è la variante alternativa «in ascolto, in attesa», palese allusione al verso montaliano di *Non recidere, forbice, quel volto*, mai concretamente utilizzata,

¹¹ Bologna, Romagnoli, 1882-1887, vol. VII, p. 609; cfr. GDLI.

¹² Milano, Ed. della Meridiana, 1952; poi Milano, Mondadori, 1956: v. 5 di *Nelle torride età*, p. 50.

forse perché poco adatta ad una poesia che, come si diceva, ha accenti apertamente colloquiali.

Infine va menzionata *La fiera dei cavalli / The Horse Show* i cui continui riferimenti mostrano la sopravvivenza del sostantivo «barlume» per tradurre l'inglese «sparks» fino al testimone C, dove è infine adottato il termine «scintilla». La preferenza a lungo accordata ad un vocabolo non del tutto adatto a rendere l'originale si spiega senza dubbio con la sua capacità di attivare una fitta trama di riferimenti intertestuali che finisce con lo stesso Sereni: lo dimostrano certamente il *Diario d'Algeria* («sono un barlume stento», v. 25), ed anche la poesia *L'equivoco* appartenente agli *Strumenti umani* ma datata, nell'indice provvisorio della raccolta, 1951, cioè l'anno di traduzione della *Fiera dei cavalli / The Horse Show*.¹³

L'interferenza fra lingua del poeta e lingua del traduttore suggerita da quest'ultimo esempio costituisce un primo passo all'interno del «laboratorio» di Sereni che, in quegli anni da lui stesso definiti aridi, ha avviato il «viaggio stilistico» che conduce dal *Diario d'Algeria* agli *Strumenti umani*.

Come si è visto con qualche rapido esempio, le traduzioni danno origine a testi che sono per molti versi legati ai modi delle prime raccolte, pur presentando già alcuni segni di rottura. Il processo di scardinamento della poetica prebellica avviato con le traduzioni trova però piena espressione solo nell'opera poetica degli anni Sessanta, dove Sereni sembra operare un altro tipo di traduzione, intesa, questa volta, a rielaborare la lezione di Williams entro i propri versi.

In altri termini, mentre le traduzioni vere e proprie tendono ad inserire la poesia di quest'ultimo entro il contesto poetico italiano cui Sereni stesso apparteneva a quell'epoca, il baricentro delle sue poesie del dopoguerra è tutto spostato verso quegli elementi della poesia di Williams che Sereni ha imparato a convogliare entro il proprio nuovo linguaggio. Per semplificare, a rischio di forzature, si potrebbe dire che, alla resistenza delle versioni italiane al testo straniero, si oppone, successivamente, l'appropriazione dello stesso nelle poesie degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile*.

Si prenda, ad esempio, la poesia *Intervista a un suicida*, appartenente alla raccolta *Gli strumenti umani*: pur non rinunciando ai metri della tradizione poetica italiana (e quindi, in questo senso, marcando la propria distanza dalla lezione di Williams) Sereni allunga i versi, che sono spesso doppi, accogliendo, al loro interno, la narrazione di un incontro, di un singolare dialogo. La riflessione del poeta sull'eterno è articolata in un discorso che lascia spazio al riferimento dantesco così come all'effimero e allo «squallore» del quotidiano. Da notare, sul piano formale, l'arricchimento del ritmo del testo grazie allo spostamento di alcuni versi a destra, tratto caratteristico della scrittura di Williams. Ricordano il poeta americano anche le lineette, estranee

¹³ Sull'anno di composizione di *L'equivoco* cfr. l'Apparato critico di Dante Isella, *P* 502.

al primo Sereni e molto usate nelle opere successive alla traduzione.

Interessanti, poi, le ripetizioni e i rimandi sonori che rafforzano il tessuto di un testo il quale, a prima vista, dà l'impressione di sfilacciarsi in una narrazione prosastica: «l'anima, quello che diciamo l'anima» (v. 1), «alla detta anima, cosiddetta» (v. 15), «indolore con dolore» (v. 19), «per l'eterno. / Era l'eterno stesso» (vv. 43-44), «dal cuore delle città / sulle città senza cuore» (vv. 58-59), «nessuno in nessun luogo» (v. 64).

L'iterazione intesa come elemento di coesione sonora e semantica, che Sereni sperimenta grazie alla poesia di Williams, è ben rappresentata anche dalla poesia *Paura prima* («Sparami sparami», «a me solo sto parlando. / Ma / non serve, non serve. Da solo», SV, p. 251) e dai versi conclusivi di *Una visita in fabbrica* (V, vv. 12-16):

Insiste che conta più della speranza l'ira
E più dell'ira la chiarezza,
fila per noi proverbi di pazienza
dell'occhiuta pazienza di addentrarsi
a fondo, sempre più a fondo
[...]

Tornando a *Paura prima* osserviamo anche l'uso dell'enjambement forte che isola il «Ma» – già unico componente del verso – dal resto della frase, «non serve, non serve». Anche nel caso dell'inarcatura, la lezione di Williams è fondamentale: Sereni, che nelle traduzioni tende a ridurre gli enjambement forti dei testi originali, vi ricorre nelle opere successive alla traduzione: negli *Strumenti umani*: «la / Trebedora» (*A un compagno d'infanzia* I, vv. 18-19), «la / cura» (*La pietà ingiusta*, vv. 10-11); e in *Stella variabile*: «dove sei / venuto» (*Quei tuoi pensieri di calamità*, vv. 2-3), «Il / mancamento» (*Un posto di vacanza* IV, vv. 32-33).

Il richiamo alla poesia *Gli uomini / The Men* esercitato da *Toronto sabato sera* (in *Stella variabile*) è più sottile, giocato tra richiami contenutistici e formali:

The Men
Wherein is Moscow's dignity
more than Passaic's dignity?
[...]
The river is the same
the bridges are the same
there is the same to be discovered
of the sun –
[...]
as in Warsaw, as in Moscow –

Violet smoke rises

from the mill chimneys – Only
the men are different who see it
draw it down in their minds
or might be different.

Toronto sabato sera

e fosse pure la tromba da poco
– ma con che fiato con che biondo sudore –
ascoltata a Toronto quel sabato sera

[...]

e fosse pure Toronto non altro che una Varese più grande
con dedizione mercenaria
o non mercenaria

[...]

al niente che di botto può
infiammare una qualunque sera
a Varese a Toronto a...

All'intercambiabilità degli spazi urbani descritta in entrambi i testi corrisponde la ripetizione di alcuni segmenti testuali che tornano, nell'una e nell'altra poesia, in forma quasi identica. All'idea williamsiana che siano gli uomini a definire l'identità di un luogo, Sereni sembra sovrapporre il suo personale disorientamento nei confronti di un'Italia fortemente mutata dopo la guerra; persino i luoghi della giovinezza, come Varese, soggetti ai rapidi cambiamenti imposti dall'industrializzazione, diventano irriconoscibili e dunque estranei.

Più esteso il contatto tematico tra *The Hard Core of Beauty* e *A un compagno d'infanzia (Gli strumenti umani)*; nella propria poesia Sereni avanza una riflessione sulla natura del bello e, per farlo, ricorre ad immagini e modi simili a quelli usati da Williams. Tornano infatti l'autostrada, l'idea che la bellezza sia nascosta in ogni cosa e, soprattutto, la necessità dello slancio del poeta per afferrarla: «The most marvelous is not / the beauty, deep as that is, / but the classic attempt / at beauty, / at the swamp's center: the / dead-end highway, abandoned [...]» (29, vv. 1-6); versi, questi, seguiti da un lungo elenco di oggetti o elementi naturali – tra cui «worn-out auto-tire casings», «bags of charcoal», «the mud» – ai quali normalmente non è attribuita bellezza ma che possono nascondere un passaggio «triumphant! to pleasure». Dal canto suo, Sereni scrive (I, vv. 16-27):

Un'autostrada presto porterà un altro vento

tra questi nomi estatici: Creva
Germignaga Voldomino la
Trebedora – rivivranno
con altro suono e senso
in una luce d'orgoglio...
Non che sia questo la bellezza,
ma
la frustata in dirittura, il gesto
perentorio
sul cruccio che scempiamente si rigira in noi,
il saperla sempre a un passo da noi,
la bellezza, in un'aria frizzante:

Il riferimento a Williams suggerito da *A un compagno d'infanzia* si estende anche ad un altro componimento del poeta americano, il poemetto *The Desert Music*; il personaggio descritto nei tre versi dell'ultima strofa, «Non c'è nessuno, sembra, al ponte / che ripasserò tra poco: non figuro mascherato / d'inesistenza non querulo viandante» (II, vv. 8-10), non può che far pensare alla «form / propped motionless – on the bridge / between Juarez and El Paso – unrecognizable / in the semi-dark» (30, 1-4), la figura umana la cui vista mette in moto il processo di composizione poetica di Williams. La sezione della raccolta in cui si trova *A un compagno d'infanzia* è del resto intitolata *Apparizioni o incontri* ed è da osservare che la poesia che apre la sezione, *Un sogno*, mette anch'essa il poeta di fronte ad un ponte («Ero a passare il ponte») sul quale si trova «uno senza volto, una figura plumbea» (vv. 1, 5).

Non bisogna poi dimenticare *Un posto di vacanza*, il poemetto in sette parti in cui Sereni fa un bilancio della propria vita di poeta: attraverso le voci di vecchi amici come Franco Fortini (di cui è ricordato l'epigramma, «Sereni esile mito...») ed Elio Vittorini («“tu che ci fai in questa bagnarola?” / “Ho un lungo conto aperto” gli rispondo. / “Un conto aperto? di parole?”. “Spero non di sole parole”», III, vv. 39-41), Sereni riflette sulla poesia («Mai la pagina bianca o meno per sé sola invoglia», I, v. 9), indaga sul modo di scriverla per allacciare «nome a cosa», per evitare che la realtà perda la sua essenza in parole vuote («freddati nel nome che non è / la cosa ma la imita soltanto», VI, vv. 20-21).

Il timore è quello di una scrittura ripiegata su se stessa, autoreferenziale, in cui l'esperienza non sia elevata a poesia: «Pensavo, niente di peggio di una cosa / scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale, / e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione» (V, vv. 8-10). Il nodo della riflessione di Sereni è, ancora una volta, il rapporto tra realtà e immaginazione, tra il vissuto e la sua trasposizione poetica.

La realtà è infatti estremamente presente nel poemetto, che fa riferimento alla vita tra mare e fiume nel *posto di vacanza* (ovvero Bocca di Magra, La Spezia, «nel pun-

to, per l'esattezza, dove un fiume entra nel mare»), così come agli eventi internazionali: «Guardo la flottiglia riparare nel fiume» (V, v. 18), «L'ombra si librava appena sotto l'onda: / bellissima, una razza, viola nel turchino / sventolante lobi come ali» (VI, vv. 1-3), «Anno: il '51. Tempo del mondo: la Corea» (I, v. 34), «Dal Forte gli americani tiravano con l'artiglieria» (I, v. 49). Oltre alla vista, gioca un ruolo molto importante l'udito, l'ascolto delle voci della gente del luogo («Del tempo che forse cambia discorrono voci sotto casa», V, v. 1; «Ma guarda / – tornano voci dalla foce – guarda da un'ora all'altra / come cambiano i colori», III, vv. 21-23) e il dialogo con gli abitanti («Mi spiegano che non è sempre così», VI, v. 7).

Componimento in cui il discorso metapoetico si radica nella realtà circostante il poeta, poemetto che indulge alle forme della prosa, il *Posto di vacanza* sembra quasi essere la risposta di Sereni alla williamsiana *The Desert Music*: vi si trovano infatti la questione del ruolo del poeta nella società e, dal punto di vista formale, l'esempio di un testo i cui materiali eterogenei formano un ponte tra poesia e prosa.

Meritano una riflessione anche le sedici traduzioni inedite che, nel loro insieme, confermano quanto detto a proposito delle versioni edite. Nel gruppetto di inediti bisogna distinguere tra i testi fermi ad uno stadio iniziale, e quelli, invece, pronti per la pubblicazione.

Alcune versioni sembrano essere tralasciate e bruscamente interrotte perché già pubblicate da altri traduttori, come Carlo Izzo (*Antologia di poesia americana*, 1949), Glauco Cambon («La fiera letteraria») e Cristina Campo (la poesia *Spring and All* nell'antologia *Poesie*): non riuscendo a svincolarsi dal modello preesistente – come mostrano gli autografi – Sereni preferisce rinunciare al testo per dedicarsi ad altre poesie in cui poter esprimere liberamente il proprio genio ri-creativo.

Si potrebbe forse avanzare un'ipotesi analoga a proposito di *Eternità / Eternity* anche se, in questo caso, l'ostacolo al completamento della traduzione non è rappresentato dalla versione di un altro traduttore, bensì dalla poesia dello stesso Sereni: il verso «the click of her heels», reso con «lo scatto delle sue suole», rinvia immediatamente allo «scatto di tacchi adolescenti» di *Via Scarlatti* (v. 14); richiamo che risulta ancora più esplicito se si pensa che una più corretta traduzione di «heels» richiederebbe proprio l'uso del sostantivo «tacchi», che renderebbe i due versi pressoché identici.

Non è Williams ad influenzare qui la scrittura del poeta-traduttore ma, al contrario, è la memoria poetica di Sereni ad affiorare in sede di traduzione: le prime notizie su *Via Scarlatti*, originariamente intitolata *Il colloquio*, ci sono offerte dal suo autore che, in una lettera a Parronchi dell'8 dicembre 1945, si riferisce ad una poesia appena composta e destinata a «Milano Sera».¹⁴ Si avvia così la lunga storia editoriale di un

¹⁴ Vittorio Sereni e Alessandro Parronchi, *Un tacito mistero*, a cura di Barbara Colli e Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 58.

testo che Sereni indica come «l'unica cosa scritta dal ritorno a oggi»,¹⁵ e destinato a segnare alcune tappe fondamentali del suo percorso poetico: dopo l'apparizione su «Milano Sera», in data 8 febbraio 1946, al componimento è affidata la chiusura del *Diario d'Algeria*; seguono svariate pubblicazioni in rivista, l'inclusione nella *Linea lombarda* di Anceschi (1952), nell'*Omaggio a Milano* di Scheiwiller (1960),¹⁶ ed infine l'apertura, nel 1965, della raccolta *Gli strumenti umani*.

Come emerge da questo breve riassunto, il testo svolge il ruolo di filo conduttore attraverso gli anni cruciali per la formazione poetica di Sereni, rappresentando un primo isolato esempio della scrittura che nasce in questo decennio e che trova piena espressione negli *Strumenti umani*. Su *Via Scarlatti* si appunta l'attenzione di Saba, interlocutore che influenza largamente Sereni nel dopoguerra esortandolo a trovare un proprio linguaggio che non ricorra a «trasposizioni su piani astratti»¹⁷ e suggerendogli, in quest'ottica, di dedicarsi alla prosa in cui già il giovane scrittore mostra di essere capace di «osservazioni molto acute» e di «avvicinarsi alla verità»¹⁸ fino a toccarla. Della «bellissima poesia»,¹⁹ Saba non apprezza un solo verso, proprio il nostro «scatto di tacchi adolescenti», che è a suo avviso non riuscito in quanto privo di incisività, essendo più orientato verso una scrittura che vuole «far bello»²⁰ anziché aderire alla realtà. All'insistenza su questo «brutto verso» per il quale Saba propone addirittura una soluzione alternativa – «lo scattare di un passo adolescente»²¹ – non fa riscontro alcuna variazione del testo, il cui verso resta immutato in tutte le edizioni.

Inserite all'interno del quadro appena tracciato, la traduzione di «the click of her heels» con «lo scatto delle sue suole» realizzata nel 1955, e l'esclusione di *Eternità / Eternity* dalla scelta antologica di *Poesie* sembrano rispondere all'esigenza di evitare troppo aperte sovrapposizioni tra scrittura e traduzione. Con la sua scelta lessicale

¹⁵ Lettera a Attilio Bertolucci del 19 febbraio 1946, in Attilio Bertolucci e Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1994, p. 109.

¹⁶ *Omaggio a Milano*, Strenna del Pesce d'Oro per il 1961, Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1960, p. 38. Per la storia editoriale della poesia, cfr. P 483-484.

¹⁷ Umberto Saba, lettera del 1° giugno 1947, in Umberto Saba e Vittorio Sereni, *Il cerchio imperfetto*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, 2010, p. 54.

¹⁸ Saba, lettera del 2 settembre 1946, *ivi*, p. 44.

¹⁹ Saba, lettera del 1° giugno 1947, *cit.*

²⁰ L'espressione è in realtà riferita all'«arguto mulinello» di *Dimitrios* (in *Diario d'Algeria*), esempio che segue lo «scatto di tacchi adolescenti» nel breve elenco degli «errori» poetici commessi da Sereni (*ibidem*). La citazione successiva è tratta dalla stessa pagina della lettera di Saba.

²¹ Saba, lettera del 18 agosto 1952, in Saba e Sereni, *Il cerchio imperfetto*, *cit.*, p. 176.

Sereni sfuma i contorni di un'autocitazione che sarebbe stata colta facilmente data la diffusione di *Via Scarlatti* su riviste e antologie dell'epoca. Inoltre la sostituzione di «tacchi» con «suole» può far pensare ad una risposta ai suggerimenti di Saba, che vedeva nel primo vocabolo il motivo della mancata riuscita del verso sereniano. Soluzione, può darsi, non ritenuta sufficiente, o forse soltanto infelice da un punto visto espressivo, e pertanto seguita dalla decisione di tralasciare il testo di Williams.

Del resto bisogna ricordare che gli elementi della scrittura di Sereni che affiorano nelle sue traduzioni non sono mai riprese puntuali di parti dei suoi testi di *Frontiera* o del *Diario*, ma fattori strutturali riguardanti per esempio il ritmo e la sintassi. Questa autocitazione sarebbe dunque un caso isolato, e probabilmente lontana dalle corde del poeta-traduttore; motivo di più per evitare un cortocircuito di questo tipo sembra essere la peculiarità della poesia *Via Scarlatti* che, segnando la prima tappa fondamentale del «viaggio stilistico» di Sereni deve serbare intatta – proprio per il suo valore di elemento di continuità ed allo stesso tempo di rottura – la propria originalità.

Il lavoro di traduzione delle poesie di Williams si regge su un gioco di attrazione e resistenza al testo straniero, la cui traiettoria è descritta con l'ausilio della variantistica; vi è però, ancor prima, un altro tipo di 'contraddizione', quella fra traduzione di servizio – auspicata dal Sereni editore-traduttore – e la traduzione creativa – realizzata dal Sereni poeta-traduttore.

Nel corso del Novecento italiano non è certo il solo, Sereni, ad essere preso tra il desiderio di una traduzione filologicamente accurata ed informativa, una traduzione che sia un servizio per il pubblico (sono da intendere in questo senso, sia le indicazioni date ai traduttori in qualità di direttore letterario Mondadori, sia il suo iniziale rifiuto di essere il solo traduttore di Williams in italiano),²² e la tentazione del rifaci-

²² Le indicazioni di Sereni editore privilegiano infatti una traduzione che renda accessibile il testo straniero, accompagnata da un'introduzione capace di fornire al lettore gli strumenti – biografia, bibliografia, riferimenti alla cultura d'origine, lettura informativa e critica del testo – necessari per comprendere ed apprezzare l'opera tradotta. In una lettera a Camillo Pennati, traduttore di Ted Hughes, Sereni scrive: «sono abbastanza favorevole alla tua idea di far fare la prefazione a Al Alvarez. Bisogna tuttavia che ne venga una prefazione adatta al lettore italiano che ha bisogno di informazioni, di un testo critico, ma anche illustrativo della poesia, e della cultura in cui essa nasce e di ogni altro riferimento che gli permetta di penetrare la figura di Hughes da un punto di vista relativamente 'oggettivo'. Questa prefazione dovrà essere di scrittura relativamente facile e non più lunga di 8/10 cartelle. Non sarà male che essa includa anche una biografia e bibliografia dell'autore», Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Segreteria editoriale estero, AB, b. 40, fasc. 84, lettera del 22 dicembre 1967. In una lettera a Joyce Lussu circa lo "Specchio" su Hikmet, Sereni esplicita il suo desiderio di avere una «breve nota illustrativa [...] che collochi questo libro nel quadro dell'attività di Hikmet da un punto di vista non critico ma puramente informativo», FAAM, AME, segreteria editoriale autori italiani, fasc. Lussu Joyce, lettera del 27 marzo 1962; a Mary de Rachewiltz, figlia

mento, della riscrittura del testo altrui.

Nel quadro degli importanti mutamenti sociali e culturali di quegli anni (maggior alfabetizzazione, mezzi di comunicazione di massa, apertura alle lingue e alle culture straniere) l'esigenza di svecchiamento della poesia, di reazione ai modelli ermetici e neorealistici ormai ritenuti superati, muove nella direzione di un'apertura al 'parlato', alla dimensione narrativa, alla forma poematica che affondi la poesia nella storia e nella realtà. Di qui l'attenzione rivolta da scrittori, critici ed editori agli esempi offerti dalle letterature straniere e, particolarmente interessante in questa sede, da quella americana.

Le ragioni extra-letterarie della traduzione di Williams (il suggerimento di Anneschi, l'interesse di Einaudi per il poeta americano) sono intrecciate, nel giro di poco tempo, alla declinazione sereniana del problema del rinnovamento della poesia. Negli anni Cinquanta, le lettere agli amici, per esempio Parronchi e Saba, e le recensioni ai lavori di chi, per Sereni, aveva già trovato la propria via espressiva, come Bertolucci, Caproni, Solmi, riconducono la possibilità stessa di fare poesia a tre elementi fra loro strettamente legati: l'esigenza di attribuire alla poesia una forte valenza comunicativa; di sottrarla ad eccessive rigidità ideologiche ed infine di fondare la scrittura su un rapporto equilibrato tra realtà ed invenzione.

Si capisce come i tre elementi qui schematicamente riassunti, tanto fondamentali quanto difficilmente ottenibili coi mezzi espressivi a disposizione di Sereni all'altez-

di Ezra Pound e traduttrice di Denise Levertov, che gli chiede di scrivere lui stesso la nota introduttiva, Sereni risponde con un commento che mette l'accento sulla sua preoccupazione principale, la contestualizzazione dell'opera: «può anche darsi che io sia in vena per quella nota al momento di mandare il libro in tipografia, o sulle prime bozze. Mi preoccupa però una cosa: di non avere strumenti sufficienti per vedere la Levertov nel quadro della poesia americana», FAAM, SEE / C, 37, 31, lettera del 16 settembre 1965; per lo "Specchio" di René Char Sereni vorrebbe che la nota introduttiva fosse il saggio di Starobinski perché, come spiega in una lettera all'autore, esso è una guida affidabile per il lettore: «Je viens de voir René Char et je lui ai proposé de placer un texte critique de vous que j'ai lu dans la revue canadienne "Liberté": *René Char et la définition du poème*. Je trouve cet essai très bon, et encore un véritable guide pour le lecteur», FAAM, Fondo direzione letteraria Sereni, cartella 11, fasc. 17, lettera del 24 ottobre 1972. Tempo prima, Sereni sembra rivolgere queste indicazioni a se stesso, in qualità di traduttore; il timore di non essere in grado di rispettarle, traducendo Williams, lo porta a rifiutare, almeno inizialmente, la proposta di Einaudi di pubblicare un'antologia di sue versioni dal poeta americano. La ritrosia di Sereni è giustificata dalla volontà di non togliere «in una situazione così dubbia, [...] una possibilità ad altri, e all'editore, di far conoscere questo poeta [Williams] in Italia molto più per esteso e rapidamente»; di qui il suggerimento di nomi di specialisti quali Cambon, Rizzardi, Sanesi, cui affidare il lavoro, o la proposta di «associarsene uno (Cambon) per dare un volume più nutrito» (da una lettera a Bollati dell'8 dicembre 1957, Archivio Einaudi, Fondo corrispondenza autori e collaboratori italiani, Sereni Vittorio, cartella 194, fasc. 2792).

za del *Diario d'Algeria*, implichino la necessità di trovare nuove soluzioni poetiche e rendano il poeta particolarmente sensibile alla lezione di Williams.

Lezione che Sereni esplora attraverso le traduzioni, e da cui trae materia per una ricerca poetica i cui esiti sono interessanti rivisitazioni personali di alcuni dei maggiori problemi poetici del Novecento. Si considerino, per esempio, l'influenza della poesia di Williams sulla ricerca di un'apertura al linguaggio 'parlato', e le sue conseguenze sull'opera del Sereni maturo: se nel primo la lingua della poesia è lo *speech* americano capace di descrivere ogni aspetto del reale, in Sereni l'apertura della lingua ai più svariati aspetti della realtà – «non più codice separato, la lingua della poesia è la Lingua come organica totalità di registri, differenze e dati comunitari»²³ – è maggiormente problematica ed induce a dubitare della pregnanza del linguaggio stesso, e dunque della sua effettiva capacità allacciare «nome a cosa» (*Un posto di vacanza* I, v. 22).

Lo studio dei momenti che scandiscono l'assorbimento della lezione del poeta americano (tra il 1951, anno delle prime traduzioni, e il 1961, anno della pubblicazione di *Poesie*) è dunque fondamentale per comprendere il profondo mutamento d'identità poetica avvenuto in Sereni tra la pubblicazione del *Diario d'Algeria* e quella degli *Strumenti umani*. La traduzione di un autore come Williams, costantemente preoccupato dalla definizione della propria identità (si pensi a *The Desert Music* e alle versioni dallo spagnolo in cui riunisce le sue «conflicting cultural personae»)²⁴ non fa che dare ancor maggior risonanza al fatto che tradurre sia stato, per Sereni, il mezzo per risolvere i conflitti riguardanti la propria identità poetica.

È questo un rovesciamento di prospettiva che induce a guardare al decennio '50-'60 non più come ad un momento inerte, bensì come ad un percorso essenziale alla definizione di quella che è oggi considerata una delle voci più autorevoli della poesia novecentesca.

²³ Enrico Testa, *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 41.

²⁴ Solo nelle traduzioni dallo spagnolo, Williams riesce a comporre entro un'unica voce l'anima inglese e quella spagnola, «his two cultures bridged». Infatti, osserva Julio Marzán nella premessa alla recente raccolta di traduzioni, «William as Bill», il poeta accolto dalla critica americana, promuoveva lo stereotipo inglese della cultura spagnola (razionalità opposta a sentimentalismo) ma allo stesso tempo affiancava, per mezzo delle traduzioni, «an alternate Carlos voice», rivelatrice della condizione di 'estraneità' di Williams, Julio Marzán, *William Carlos Williams, Translator*, in *William Carlos Williams, By Word of Mouth. Poems from the Spanish, 1916-1959*, New York, New Directions, 2011, p. XVIII.

Vittorio Sereni nella vita di un poeta inglese

Peter Robinson

Ho incontrato Vittorio Sereni solo due volte, sempre in compagnia di Marcus Perryman: a Verona nell'estate del 1981 – poteva essere fine giugno – e a Milano intorno a Pasqua dell'anno successivo. La seconda volta, negli uffici della Mondadori a Segrate, Sereni mi presentò a Marco Forti, o forse a Maurizio Cucchi (non ricordo bene), come Peter Robinson, un poeta inglese che «ha una gran voglia di tradurmi». Ma questa è una frase che va un po' chiarita perché a quel tempo non sapevo quasi per niente l'italiano e non è esagerato dire che ho cominciato ad imparare la lingua proprio per poter leggere poesie italiane e quelle di Sereni in particolare.

Avevo incontrato, invece, 'il nome' Vittorio Sereni tre anni prima, probabilmente durante la primavera del 1979. A quell'epoca curavo «Perfect Bound», una piccola rivista di poesia, e ricevetti per posta *Poems* di Franco Fortini, un'edizione bilingue da recensire, con traduzioni fatte da Michael Hamburger. Quel libro conteneva l'epigramma da *Questo muro* (1973) *A Vittorio Sereni*:

Come ci siamo allontanati.
Che cosa tetra e bella.
Una volta mi dicesti che ero un destino.
Ma siamo due destini.
Uno condanna l'altro.
Uno giustifica l'altro.
Ma chi sarà a condannare
o a giustificare
noi due?¹

Non molto tempo dopo, lavorando alla mia tesi di dottorato a Cambridge, trovai per caso una selezione della prosa critica di Eugenio Montale nella traduzione di Ghan Singh, che includeva la recensione agli *Strumenti umani*. Una parte di quella tesi è

¹ Franco Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978, p. 315.

dedicata alla poesia di Roy Fisher, un poeta del mondo urbano di Birmingham, Inghilterra, anche lui un lettore di William Carlos Williams; mi appuntai queste frasi a matita sulla prima pagina (bianca) di *The Thing About Joe Sullivan* (una raccolta di Fisher del 1977) che avevo con me:

... ma le poesie più nuove non sono che «pezzi», monologhi o squarci di meditazioni che ricalcano dall'interno il pensiero, i ribollimenti e le angosce di un uomo d'oggi, di un poeta che, come Sereni ha detto, trova sempre più insopportabile la qualifica di poeta (e non è il solo a dirlo; ma il difficile comincia dopo, quando si è costretti a vivere sul rovescio della poesia, accettandone i rischi e le torture e la necessità di mimetizzarsi nel *modus vivendi* dell'uomo della strada). Una poesia così fatta, che dovrebbe logicamente tendere al mutismo, è pur costretta a parlare. Lo fa con un procedimento accumulativo, inglobando e stratificando paesaggi e fatti reali, private inquietudini e minimi eventi quotidiani, senza dimenticare che nel paesaggio dell'uomo strumentalizzato l'officina e la macchina sostituiscono il già obbligatorio fondale della natura.²

Ecco un piccolo mistero o paradosso, ho pensato: questo poeta che ha trovato «sempre più insopportabile la qualifica di poeta» e anche sentiva «la necessità di mimetizzarsi nel *modus vivendi* dell'uomo della strada», secondo Montale, è la stessa persona che Fortini aveva definito, in un tipo di botta e risposta, «un destino». Come può essere possibile? Se Montale ha ragione, e Sereni trova davvero insopportabile quella qualifica e forse anche la realtà di oggi del poeta, cosa mai ha pensato questo Sereni del fatto che Fortini gli ribatte di essere anche lui «un destino»? Devo leggere questo poeta, conclusi, e mi recai alle biblioteche di Cambridge per trovare traduzioni da Sereni. E infatti ne trovai alcune in varie riviste o antologie, ma rimanevo sempre un po' deluso – con l'impressione purtroppo molto comune quando si leggono traduzioni, che l'originale non potesse essere così senza ritmo o felicità verbale.

Da questa insoddisfazione nacque il desiderio di tradurre Sereni, ma non ancora 'la gran voglia' – perché per arrivare a quella ci vuole l'esperienza di sentirsi in contatto non solo con la poesia, ma con una poesia mediante cui si può intuire una cosiddetta 'affinità elettiva'. L'espressione – si sa – è presa dal titolo del romanzo di Goethe, naturalmente lasciando indietro, per adesso, il contesto della storia d'amore. Certamente tale affinità, a sua volta, ha bisogno di un'esperienza felice nel tradurre quel poeta specifico. E mi ricordo che questo successe con *Settembre* da *Frontiera*, una delle prime che, con l'aiuto di Perryman, già residente a Verona e con un italiano molto migliore del mio, tentai di rendere in versi inglesi:

² Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, t. II, Milano, Mondadori, 1996, p. 2752.

September

Already in the gardens the fragrant olea
stings us with bitterness: the lake withdraws
from us somewhat, reveals a beach
of dried-up things,
of shattered oars, of shredded nets.
And the wind that brightens the vineyards
is already turning into firm days these lands
from a doubtful swarming summer.

In already certain death
we will walk with more courage,
slowly forward with the dogs we'll wade
into the tiny rolling wave.³

Suona più o meno bene, abbiamo pensato. Benché «slowly forward with the dogs we'll wade / into the tiny rolling wave» cambi l'ordine delle parole e anche la grammatica, quasi come un piccolo miracolo ci sembrava che la traduzione riproducesse qualcosa della delicatezza e allo stesso tempo della forza ritmica nell'originale. E così abbiamo cominciato a credere che il lavoro di tradurre Sereni fosse 'possibile'. Questo è un argomento complesso, lo so, che io ho cercato di sviscerare in un mio libro di critica uscito recentemente dal titolo *Poetry & Translation: The Art of the Impossible*.⁴ Comunque, l'idea, semplificando non poco, è che pur nella cosiddetta impossibilità di tradurre poesia, succede che questo o quel testo può sempre essere tradotto con più o meno fedeltà e bellezza. Dunque, la presunta impossibilità di tradurre poesia non è motivo sufficiente perché questo o quel testo non venga tradotto; semmai delimita la situazione linguistica entro cui la traduzione dev'essere fatta. E così abbiamo, Perryman ed io, cominciato un lavoro finito solo ventisei anni dopo con la pubblicazione nel 2006 di *The Selected Poetry and Prose of Vittorio Sereni* presso la University of Chicago Press, di cui per il centenario del poeta questa primavera è uscita anche l'edizione economica.⁵

³ *The Selected Poetry and Prose of Vittorio Sereni*, trad. e a cura di Peter Robinson e Marcus Perryman, Chicago, University of Chicago Press, 2006, pp. 65 e 67. Per l'originale, *Settembre*, di questa traduzione, vedi P 35.

⁴ Per un approfondimento sulla traduzione sereniana di *Villanelle: The Psychological Hour* di Ezra Pound, vedi Peter Robinson, *Poetry & Translation: The Art of the Impossible*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010, pp. 139-147, che è seguito da commenti sulla relazione fra Sereni e Kavafis evocata alla fine di *Ventisei* (pp. 147-151).

⁵ Per altri appunti sul nostro rapporto con Sereni nei primi anni di questo lavoro, vedi Pe-

Però c'erano pure altri livelli a cui l'affinità elettiva operava, e qui devo accennare ad una incresciosa vicenda autobiografica. La mia prima visita a Milano ebbe luogo in un freddo gennaio del 1976 come testimone ad un processo per 'violenza privata'. Ero stato presente a un'aggressione avvenuta l'anno prima, nel settembre del 1975 sotto la minaccia di una pistola, mentre io e la mia ragazza viaggiavamo in autostop sull'autostrada (o forse in tangenziale), comunque in un qualsiasi non-luogo fra Milano e Como, sotto un temporale. Avevamo tutt'e due ventidue anni e l'esperienza ci ha lasciato un peso da scrollarci di dosso: alludo, è chiaro, a *I versi* di Sereni. Io, come giovane poeta, avevo intuitivamente afferrato che si può scrivere poesia «per scrollare un peso» e quest'esperienza ha lasciato me, e ovviamente lei, con un peso grave e pesante, molto difficile da scrollare «e passare al seguente» (P 149). Infatti, quelle parole di Montale su Sereni per cui la sua «poesia così fatta, che dovrebbe logicamente tendere al mutismo, è pur costretta a parlare» mi diede la chiave per rifuggire un minimalismo poetico di indizi e tracce, cioè da una poesia che indica ma non dice, più o meno derivata dalla poesia francese che segue tuttora il simbolismo. Io avevo invece bisogno di scrivere qualcosa che affrontasse quell'esperienza, certo con tatto e delicatezza, ma senza evasione.

Nei primi anni in cui lavoravamo sulle poesie di Sereni, ho scritto una serie di liriche, per una delle quali, intitolata *The Harm* (Il male), sono direttamente indebitato a *Un incubo* de *Gli strumenti umani*. Infatti nel testo originale inglese si legge «certainly pleasing each other», ma nella traduzione italiana pubblicata ne *L'attaccapanni e altre poesie* (2005) abbiamo citato alla lettera il primo verso da Sereni, «Certo si piacciono, certo», per riconoscere il debito:

The harm

Fat moths rub their bellies
on our bedroom window's lighted glass;
irrefusably, disparate pasts
are summoned from the night's cloudy mauve...
Sometimes putting my lips to yours, I have
a daunted sense of other lovers
pressing to be near, as from the flat upstairs
our neighbour's girl's short cries
and her breathing we just bear.
The rhythm their movements make
carries through single brickwork,
clearly pleasing each other; long

ter Robinson, *Translating Sereni: A Discussion*, «Translation and Literature», vol. 12, 2003, pt. 1: *Modernism and Translation*, pp. 178-187.

and loud sighs, his imperatives awake
your distanced hurt, incorporated wrong.⁶

È chiaro ormai che il contatto con la poesia di Sereni mi è stato d'aiuto in un senso molto più profondo del semplice furto di un verso. *Un incubo* ha come tema il concetto di limite naturale alla 'gioia' umana, l'effetto sul poeta della coppia nella stanza vicina, ma forse anche la speranza di superare i limiti storici e culturali (tutto quello che Sereni ha subito) precisamente attraverso l'accettazione della loro esistenza. Ed anch'io ho tentato con questo grappolo di liriche di superare i limiti del caso o del fato (dato che ci rifiutiamo di dire «destino») – per me, lei, e anche per i futuri lettori. Ero convinto che un processo di questo genere, simile a quello di Sereni come persona e come rappresentante di una intera generazione d'italiani, potesse avvenire solo senza evasione, con «inflexibile memoria» (*Dall'Olanda. L'interprete*, v. 7), e attraverso la possibilità di trovare spunti per crescita e sviluppo nel ritornare in poesia ad esperienze dolorose.

E non solo la poesia di Sereni mi ha aiutato nel processo di 'scrollamento', ma anche la sua prosa. Mi ricordo una vacanza vicino a Perigord in Francia nell'estate del 1983. Avevo con me la stesura della traduzione di *Ventisei*, una versione a mano di Perryman con cui ho provato a capire l'originale e a ritoccarne il testo per la pubblicazione (che poi avvenne tre anni dopo nel primo numero della rivista «Numbers»). In *Ventisei* ho trovato riflessioni sul momento critico della sua vita, riflessioni che mi indirizzavano verso una serie di pensieri legati alla vicenda di quella 'violenza privata', pensieri che ho sviluppato in un romanzo dal titolo *September in the Rain*, ancora inedito, iniziato nel settembre del 1985. Il titolo l'ho trovato in una variante da *In una casa vuota*, dove per «sotto la pioggia un settembre» (v. 11) si legge, appunto, «september in the rain» – un'allusione alla canzone collegata con la successiva autoidentificazione: «parte del male tu stesso» (P 668). Grazie a questa frase, anche in me ho individuato quel «pendio precipitoso» come qualcosa che aveva contribuito alle circostanze della violenza. E qui cito le parole di Sereni prima della cattura in Sicilia nel luglio del '43: «la sorte, diciamo noi, oppure il caso; è invece il punto in cui sbocca e diventa pendio precipitoso una lunga inerzia inconscia di sé» (*Ventisei*, TPR 196).

⁶ Peter Robinson, *Selected Poems 1976-2001*, Manchester, Carcanet Press, 2003, p. 43. «*Il male // Grasse falene sfregano il ventre / sul vetro illuminato della camera da letto; / innegabilmente, passati disparati / sono convocati dal malva nuvoloso della notte... / Talvolta, porgendo le mie labbra alle tue, ho / un timoroso senso di altri amanti / che inalzano per essere vicini, mentre da sopra gli urlati della ragazza del vicino / e il suo ansimare appena sopportiamo. / Il ritmo dei loro movimenti / passa dal muro semplice di mattoni, / certo si piacciono, certo; sospiri / lunghi e forti, i toni bruschi di lui ridestano / la ferita tua rimossa, un torto incorporato» (Peter Robinson, *L'attaccapanni e altre poesie*, trad. dell'autore con Ornella Trevisan, Milano, Moretti & Vitali, 2004, p. 33).*

Qui Sereni riconosce, quasi scopre, un senso di colpa personale che è però proveniente da un momento di cambiamento epocale, essendo la sconfitta una situazione di cui lui non era semplicemente responsabile. Trentadue anni dopo noi eravamo stati nel cuore della notte come lui, nel mezzo degli anni di piombo, stavamo facendo autostop su un'autostrada non lontano da Milano, a causa di un furto subito a Roma e di uno sciopero dei lavoratori ferroviari... Insomma, io avevo bisogno di accettare la mia colpa personale per ciò che era successo, proprio per comprendere come neppure io fossi *semplicemente* responsabile. Quelle parole di Sereni avevano cristallizzato un elemento del peso in qualcosa che rappresentava un passo avanti per scrollarlo. Mi ricordo poi che ho distrutto un vocabolario italiano-inglese a furia di sfogliarne le pagine per tradurre o revisionare non solo le sue poesie, ma anche *Autoritratto* – una pubblicazione in una rivista che Sereni mi diede a Segrate in quella Pasqua dell'82. Il nostro poeta alla fine del testo giunge all'idea della poesia (e in effetti di tutta l'arte) come una ricerca dell'identità, e così conclude:

Questa ricerca, almeno nel mio caso, non può fruttare se non riconoscimenti episodici, cioè identificazioni – e autoidentificazioni – parziali e transitorie, è una caccia che non presuppone una preda finale e onnicomprensiva. Vive, se vive, di una contraddizione da cui trapela, a strappi, un originario, vuoi deluso vuoi disatteso vuoi incorrisposto, amore della vita. (TPR 113)

Ciò mi aiutò a riflettere che anche questo 'amore della vita', come la 'gioia' nelle poesie degli *Strumenti umani*, è il punto di arrivo per chi si è liberato di quei pesi – magari un punto che non si raggiunge mai, ma pur sempre da perseguire, come quel «tracciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a ritroso) verso la trasparenza, se è questa la parola giusta del futuro» (TPR 202) con cui Sereni chiude *Ventisei*.

È importante non dimenticare che anche una 'affinità elettiva' fra poeti può essere «incorrisposta». Ricordiamo, ad esempio, le difficoltà di Sereni quando Umberto Saba criticò *Angeli musicanti* o la lettera che René Char mandò a Milano con una severa risposta a un pezzo scritto sul loro primo incontro parigino.⁷ Nel caso mio, con Perryman, Sereni invece replicò mostrando segni di apertura, con discreta eppur evidente generosità – per esempio, quelle parole con cui mi presentò a Segrate. Contestualmente è utile aggiungere che la situazione della poesia inglese in quegli anni, non diversa da quella in Italia immagino, era di forte conflitto fra gruppi e teorie. Nella politica di tale contesto storico, non era semplice per un giovane poeta trovare

⁷ Vedi Umberto Saba e Vittorio Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Ghibellini, Milano, Archinto, 2010, pp. 48-53 e Elisa Donzelli, *Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica nel carteggio tra Sereni e Char*, Torino, Aragno, 2009, pp. 34-36.

conferma o rassicurazione per una strada scelta, io semmai avevo trovato l'opposto dell'accoglienza o dell'incoraggiamento per i miei primi esperimenti, da parte di vari poeti inglesi all'epoca già riconosciuti. In quel particolare momento storico, oltre che personale, durante quei due incontri a Verona e Milano, la fiducia che Sereni ci mostrò per i nostri tentativi di tradurre le sue poesie, mi fece proprio molto bene.

In seguito mi mandò nuovi libri con dediche commoventi per me, ad esempio «con viva gratitudine» in una copia de *Il sabato tedesco* oppure «friendly Vittorio Sereni» in un inglese un po' sbagliato su un bigliettino arrivato con *Stella variabile*. Era sbagliato perché *friendly* è un aggettivo, non un avverbio. Tuttavia la qualifica era giusta per Sereni e anche per lo spirito con cui il libro era stato inviato. In questo senso l'errore è molto espressivo. Sereni si dimostra amichevole soprattutto con i giovani verso la fine della sua vita – vedi i forti legami con 'i ragazzi di Cesenatico' dello stesso periodo.

Poiché, come ho detto, negli anni Ottanta non sapevo quasi per niente l'italiano, all'ultima partenza su un binario alla stazione centrale di Milano, Sereni mi volle salutare mentre salivo sul treno con una frase in inglese. «Good work!», disse, traducendo così letteralmente il saluto o meglio l'augurio quotidiano milanese «Buon lavoro!». Un altro momento di malinteso, si può pensare, perché in Inghilterra si dice «Good work!» *dopo* un lavoro valutato come buono, non prima dello sforzo, com'era il punto a cui eravamo noi con le nostre traduzioni nella Pasqua del 1982. Ma in effetti, malinteso non c'era; e naturalmente ancora una volta ho accettato con gratitudine la fiducia che ci aveva mostrato nella possibilità futura di un lavoro buono. Avevo già invitato Sereni al festival internazionale di poesia a Cambridge per l'aprile '83, ma come sappiamo, egli non poté partecipare. Invece ci fu una lettura alla memoria con interventi di Fortini e Cucchi, Perryman ed io.

Durante i due anni successivi ho scritto un'elegia per Sereni, una lirica che prende implicitamente quella frase di Montale in cui egli parla della poesia da *Gli strumenti umani* «che dovrebbe logicamente tendere al mutismo» ma «è pur costretta a parlare». Ho reinterpretato le parole nel contesto della morte del poeta, obbligato come essere umano a tendere al silenzio e costretto a parlare prima del buio. Ed ho collegato quel buio della morte con un guasto dell'elettricità alla stazione di Torino durante il viaggio di ritorno in Inghilterra a Pasqua 1982, in più con la crisi della guerra alle Malvinas che, due mesi dopo, ispirerà Sereni a scrivere *Port Stanley come Trapani*. L'elegia è stata pubblicata per la prima volta nella rivista inglese «PN Review» (1984) e successivamente nella mia seconda raccolta, *This Other Life* (1988):

*Towards darkness*⁸

to Vittorio Sereni

Through suburbs, flooded meadows
beyond Milan the train curves
at dusk; caught in carriage windows
a red sun bobs above telephone cables:
one of those nervous dots
that settled an instant on syllables
as we sang at the minors' matinées,
watching in a partial darkness
usherettes with ice cream trays
aim torches at the sweets and coin;
my father's and grandfathers' wars
played out – I refought them
in imagination and the overrun
vicarage garden, grown aware
through that quiet of my absurdity.
And at the cinema, one Saturday,
mocking the action, I spoiled
for a bruising from those others near.

As if they were invidious, askance
eyes turned upon me or mine
envying that man's scope, the glints

⁸ Robinson, *Selected Poems*, cit., pp. 47-48. «Verso l'oscurità – a Vittorio Sereni. Attraverso sobborghi, prati inondati / oltre Milano curva il treno / al tramonto; colto sui finestrini / un sole rosso balzella sopra cavi telefonici: / uno di quei punti nervosi / appoggiatosi un istante su sillabe / mentre cantavamo alle proiezioni mattutine, / guardando in una parziale oscurità / maschere con vassoi da gelato / puntar pile su dolci e moneta; / di mio padre e dei miei nonni / le guerre allo stremo – le ho ricombattute / nella fantasia e nel calpestato / giardino parrocchiale, con quella calma / diventato consapevole della mia assurdità. / E al cinema, un sabato, / deridendo l'azione, ho disturbato / da farmi ammaccare da quelli accanto. // Come fossero invidiosi, sospettosi occhi rivolti su di me o sui miei / che invidiano le mire di talaltro, i riflessi / dei raggi brillano sul fumo delle locomotive, / rendono visibile la stazione di Torino / oscurata da un guasto alla corrente; / ombre enormi circondano le barriere, / fantasmando le penombre dei bar. / Quale libro quasi chiuso, la loro / favella rumorosa, ammaccata dal mio dire, / solleva un bagaglio appesantito / da cose, antologie, suscettibilità. / Con la tua gratitudine e reticenza, / attraverso uscite buie, guidami / oltre le scambiate frasi impacciate, / prima d'entrare nell'oscurità raccolta – / ho appena cominciato e il lavoro / così presto conduce al silenzio». (*L'attaccapanni*, cit., pp. 43 e 45).

of electric engines' smoked rays shine,
make visible Turin's terminus
blacked out by a power failure;
vast shadows circumvent barriers,
ghosting refreshment bar penumbras.
Bruised on my tongue, their rumorous
language, like an almost closed book,
lightens weighed-down baggage
of touchiness, things, anthologies.
With your gratitude and reticence,
through obscured exits, guide me
further than exchanged stilted phrases,
before you enter the collected dark –
I have barely begun, and the work
so soon leads into silence.

Magari in questa lirica si possono individuare i miei tentativi verso una poesia fatta di «un procedimento accumulativo, inglobando e stratificando paesaggi e fatti reali, private inquietudini e minimi eventi quotidiani» come scriveva Montale.

Ancora una cosa vorrei aggiungere. Il caso volle che Maria Teresa Chiari Sereni, la Pigòt, abitasse a Parma e che io e Perryman ci dovessimo recare lì per discutere con lei le traduzioni dopo la morte del padre. La circostanza creava l'occasione per incontrare a casa sua una mia studentessa – italiana – incontrata a Cambridge, in quanto lavoravamo anche con lei alle nostre traduzioni nella cucina di Via Sauro. La poesia di Sereni è stata così 'galeotta' per me e la mia moglie attuale. Allora non ditemi – citando W. H. Auden nella sua elegia per W. B. Yeats – che «poetry makes nothing happen» (la poesia non fa succedere niente): la poesia di Sereni ha proprio aiutato a cambiare la mia vita sotto molteplici aspetti. Sereni stesso ci incoraggia verso l'amore e l'amicizia nella poesia *Anni dopo*, che è una fra le nostre preferite: «Dunque ti prego non voltarti amore / e tu resta e difendici amicizia» (vv. 1-12).

Qualche anno dopo, scrissi una poesia combinando la questione fra me e la ragazza che sarebbe diventata – anche se ancora non lo sapevamo – la mia seconda moglie, con l'ultimo incontro a Segrate, e con quelle parole di inglese un po' sbagliato (in realtà del tutto giusto) di Sereni. L'epigrafe è tratta da *Altro posto di lavoro*, poesia ambientata nei nuovi uffici della Mondadori perché nella seconda strofa c'è un'allusione, in traduzione, al primo verso citato:

Unfaithful translations

*e acque ci contemplano e vetrate,
ci pensano al futuro: capofitti nel poi,
postille sempre più fioche
multipli vaghi di noi quali saremo stati.*
Vittorio Sereni

In the lake of the Parco Ducale at Parma
dark carp swam beneath the surface
of their spacious liquid; someone
almost too close to me called them
to my trembling, airy attention
and I tried to touch those depths still without harm.

At Segrate, artificial waters between windows
contemplating us would reproduce
intersecting figures in each ripple and glass pane;
I also saw the fat-fed fish
pursuing their own ends, those
ringlets of disturbance which were first signs of rain.

But not enough time, there is never the time
to learn how to say what we mean:
«Buon lavoro!» won't translate into «Good work!»
or «friendly», «amichevolutamente»;
yet well-meant misunderstandings
finally reached me – each faint, part-remembered droplet
of the second and last time we met.

Late perhaps, perhaps distorted, but your words
came offering in trust
– substance, I'm to realize,
a counterbalance to perpetually lost
body, voice, touch, absorbed eyes
as though inviting me towards
myself, a life, the knowledge you have left us.⁹

⁹ *Unfaithful Translations* è stata pubblicata la prima volta in *Poetry Durham* (1988), e poi nella plaquette *More About the Weather* (1989) e in *Entertaining Fates* (1992). Cito il testo da *Selected Poems*, cit., p. 57. «Traduzioni infedeli. Nel lago del Parco Ducale a Parma / scure carpe nuotavano sotto lo specchio / del liquido spazioso; qualcuno / a me quasi troppo vicino le richiamò / alla mia tremante, distratta attenzione / e tentai di toccare quelle profondità ancora senza ferita. // A Segrate, acque artificiali tra finestre / contemplandoci riproducevano /

L'intuizione di Montale (per Sereni negli *Strumenti umani* «una poesia così fatta, che dovrebbe logicamente tendere al mutismo, è pur costretta a parlare») arrivava come una soluzione al problema che avevo davanti nel 1979. Dovevo affrontare il senso delle cose strazianti di quel settembre sotto la pioggia entro una situazione quotidiana in cui era quasi impossibile parlarne senza offendere la sensibilità altrui, per quanto comprensibile ciò fosse. Un grande beneficio culturale e personale della poesia interiormente necessaria come quella di Sereni è che nello spazio del testo diventa, invece, davvero possibile esprimere quel senso e raggiungere, ci si augura, lettori sensibili invitandoli a coglierlo. *Unfaithful Translations* conclude con una frase bivalente («the knowledge you have left us»: la consapevolezza che ci hai lasciato) che unisce la conoscenza della scomparsa di Sereni con la saggezza che il suo lavoro ci ha offerto. Nell'anno del suo centenario questo è il motivo su cui vorrei concludere riconoscendo il debito verso Sereni ed esternare, appunto, la mia più viva gratitudine.

sagome a intreccio in ogni crestina e vetrata; // vidi pure i pesci gonfi di grasso / inseguire i loro scopi, quei / riccioli di scompiglio, i primi segni della pioggia. // Ma il tempo non basta mai, il tempo / per imparare a dire quel che intendiamo: / “Buon lavoro!” non significa “Good work!” / neppure “friendly”, “amichevolemente”; / tuttavia equivoci in buona fede alla fine / mi raggiunsero – ogni minima goccia appena rammentata / della seconda e ultima volta che ci incontrammo. // Tardi forse, forse distorte, ma le tue parole / sono venute a offrire in fiducia / – sostanza, devo realizzare, / un contrappeso per gli occhi assorti, / il corpo, la voce, il tocco per sempre persi / come se mi invitassero verso / me stesso, una vita, la consapevolezza che ci hai lasciato». (*L'attaccapanni*, cit., pp. 59 e 61).

Finale di partita: una lettura di Altro compleanno

Massimo Raffaelli

Tutto questo parlare di calcio
per non parlare di altro
(Giovanni Giudici, *Viani, sociologia del calcio*)

Lo stadio di San Siro a fine luglio doveva allora presentarsi per quello che era da almeno vent'anni, un monolite nero e disertato, un colosso sotto il sole a picco che ne rifletteva, in una specie di sequenza luttuosa, i colori abbacinati dell'ardesia. L'uomo che lo stava fissando al crepuscolo degli anni settanta, Vittorio Sereni, abitava in via Paravia, da quelle parti, era un *habitué* di San Siro ma è probabile che, sotto la pergola di un bar che il vigente snobismo chiama adesso *dehors*, stesse valutando l'inutilità o l'etimologica vanità di un compleanno caduto fatalmente il 27 luglio e dunque, come sempre, impossibile da festeggiare in quel momento al cospetto di un luogo così amato e familiare. Qui va detto che San Siro non era più lo stadio di periferia appannaggio del Milan anteguerra ma non era ancora – in condominio con l'Inter e intitolato all'eroe eponimo dei nerazzurri, Giuseppe Meazza – quella cosa mostruosa e invadente che è tuttora, dai Mondiali di Italia '90, tanto cresciuta in altezza e nella copertura delle gradinate, su tre anelli, da inibire non solo ogni visuale dall'esterno ma anche, e innanzitutto, da impedire che il sole vi batta sul terreno di gioco. Sereni non ha visto l'erba di San Siro inaridita da un'ombra perenne, peggio che nel deserto algerino della sua prigionia, né per sua fortuna ha potuto vederla surrogata da un'erba troppo vivida in quanto artificiale. Resta che (non fosse per la vicenda desultoria e spesso deludente dell'Inter, di cui Sereni pativa in silenzio ma, a quanto pare, atrocemente) San Siro è un vero e proprio *locus amoenus* (*sive horribilis*, beninteso) e una ricorrente tentazione allegorica tanto per la sua poetica quanto per la sua stessa poesia. Resta, infine, che Sereni dedica all'immagine di quel catino vuoto e incombente il testo conclusivo, *Altro compleanno*, dell'ultimo, *Stella variabile* (1981), dei soli cinque libri poetici che abbia pubblicato in vita sua.

La passione per il calcio era stata oggetto di una specie di *coming out* molti anni prima in una prosa del '64 eloquentemente intitolata *Il fantasma nerazzurro*, dove addirittura il ciclo di vita e morte viene letto nel decorso della partita in sé: «Non

credo che esista un altro spettacolo sportivo capace, come questo, di offrire un riscontro alla varietà dell'esistenza, di specchiarla o piuttosto di rappresentarla nei suoi andirivieni, nei suoi rovesciamenti e contraccolpi; e persino nelle sue stasi e ripetizioni; al limite nella sua monotonia. La passione che li accompagna muore nelle ceneri di un tardo pomeriggio domenicale e da queste, di domenica in domenica, non si sa come, risorge». Tre anni prima in una lettera al suo grande amico e compagno di via, Niccolò Gallo, l'immagine delle «ceneri», e cioè della partita conclusa o dello stadio sfollato, poteva ancora ribaltarsi in un moto di curiosità e piacere, perché il poeta confessava che a San Siro è «bellissimo andarci di giorno, durante le ore di lavoro, e girare là intorno in quel gran vuoto e silenzio». È questa un'immagine che si contrappone alla precedente e funeraria delle ceneri mentre richiama, a molta distanza di tempo ma ancora in emblema, un'identica endiadi di pieno/vuoto e perciò, potenzialmente, di vita/morte. Ma, a una simile altezza cronologica, tali immagini sono ancora speculari, compresenti ed equipollenti. Fatto sta che Sereni frequenta lo stadio (San Siro e, prima della guerra, l'Arena in via Canonica, il tempio in cui officiava *El Pepp*, Giuseppe Meazza) per un mezzo secolo esatto, fin dal suo trasferimento da Luino a Milano. A cinquant'anni di distanza, la passione, il tifo civilissimo ma acerrimo di un uomo tanto mite, non erano venuti meno. C'è al riguardo una testimonianza di Stefano Simoncelli, il poeta redattore a Cesenatico, con Ferruccio Benzoni e Walter Valeri, di «Sul Porto», una rivista degli anni settanta che Sereni sentiva un ancoraggio periferico e però molto vitale, essenziale, nel tempo in cui la neoavanguardia aveva appena decretato la *tabula rasa* (il deserto, il silenzio) della poesia. A parte Valeri, digiuno o indifferente al calcio, con gli altri due 'fratellini' – così lui li aveva battezzati – parlava volentieri della propria passione calcistica pure se consapevole che, in quanto romagnoli, erano entrambi juventini accaniti. Ricorda, oggi, Simoncelli:

Vittorio Sereni aveva un gravissimo difetto per me che sono Juventino: era dell'Inter, che seguiva ogni domenica in cui giocava in casa, neve o sole, sempre. Lo accompagnava qualche volta Giovanni Raboni e un amico musicista di cui ora non ricordo il nome. Andava in gradinata, anche se non so se a San Siro si possono chiamare così, dove restava sempre in piedi a braccia conserte, muto come un pesce e apparentemente calmo, ma dentro bolliva. Lo si vedeva dalla mascella contratta e dal colore della faccia che tirava sul pallido violento... L'ho accompagnato una fredda domenica di aprile con Ferruccio Benzoni (altro juventino doc) in occasione della partita Inter-Fiorentina. Vittorio era molto contento di averci al fianco, forse perché era un'ulteriore prova della nostra amicizia seguirlo in una partita degli avversari più odiati contro gli insopportabili fiorentini. Ricordo che la Fiorentina aveva bisogno di un pareggio per continuare a sperare di salvarsi e il loro capitano Giancarlo Antonioni si mise in mezzo al campo attirando a sé ogni pallone che i neroazzurri cercavano di portare con un'azione manovrata verso la porta viola. Sembrava che avesse la calamita e l'unica paro-

la che pronunciò Vittorio dopo l'ennesimo intervento di Antonioni fu: «strepitoso!». L'incontro finì 0 a 0 e credo sia stata una delle partite più brutte cui abbia mai assistito, a parte la prestazione davvero strepitosa del Giancarlo nazionale. Al ritorno Ferruccio e io cercavamo di scherzare sulla pochezza della squadra nerazzurra, ma Vittorio ci gelò con un'occhiataccia e continuò nel suo mutismo fino al momento in cui, davanti al suo piatto preferito, spaghetti al pomodoro, ci concesse un sorriso dicendo: «ce li meritiamo»...

Nella sua testimonianza Simoncelli menziona, sia pure di riflesso, l'umore del poeta a fine a gara. Ma proprio quello è il suo momento topico, da sempre, come se allo stadio egli si sentisse perennemente prossimo a un trapasso simbolico se, nella prosa *Il fantasma nerazzurro*, può indugiarsi in termini indiziati e scopertamente autobiografici: «Ma il quadro non sarebbe completo se tralasciassi l'istantaneità con cui tutta questa febbre [...] si spegne per far posto a un senso amaro di vacuità e quasi di rimorso non appena le gradinate si svuotano e l'enorme catino ormai silenzioso è l'immagine stessa dello sperpero del tempo». A poche righe dalla menzionata metafora delle ceneri ne compare per la prima volta un'altra, quella dello «sperpero», che sembra imminente o persino dedotta da *Altro compleanno* con quasi venti anni di anticipo. In effetti, la stessa immagine, o una sua variante o una sua diffrazione, è già iscritta all'avvio della parabola e precisamente nella sezione inaugurale, *Concerto in giardino*, della seconda edizione Vallecchi (1942) di *Frontiera*:

Il verde è sommerso in neroazzurri.
Ma le zebre venute di Piemonte
sormontano riscosse a un hallali
squillato dietro barriere di folla.
Ne fanno un reame bianconero.
La passione fiorisce fazzoletti
di colore sui petti delle donne.

Giro di meriggio canoro,
ti spezza un trillo estremo.
A porte chiuse sei silenzio d'echi
nella pioggia che tutto cancella.

Si tratta di *Domenica sportiva* il cui più remoto autografo (informa Dante Isella nell'Apparato della magistrale edizione critica del '95) risale al giugno 1935 con un titolo, *Sportiva*, corretto a mano in un *Inter-Juve* per allora audacissimo e infatti subito emendato in quello più generico e definitivo. (Che partita avrà visto Sereni, per riferirsi a un «hallali» e ad un «reame bianconero»? Se accettiamo il *terminus ad quem* della prima redazione superstite è probabile, anche se non è certo, che il giovane poeta – trasferitosi a Milano da pochissimi mesi – abbia assistito all'Inter-

Juve del 31 marzo disputatosi all'Arena. Non essendo disponibile per quell'annata l'*Almanacco* di Leone Boccali, che esce dal 1939 e per gli appassionati vale un corrispettivo della *Patrologia* del Migne, dalle cronache dei quotidiani si apprende che l'incontro finì 0 a 0 pure se combattuto al punto che vennero espulsi il terzino interista Ghidini e, per fallo di reazione, l'asso italoargentino Raimundo Orsi detto Mumo, ala sinistra di una squadra – la Juventus di Monti, Cesarini e Borel II – che nel marzo 1935 risultava vincitrice degli ultimi quattro scudetti e si accingeva a vincerne un quinto consecutivo; l'Inter cui andava il tifo della matricola Sereni le era di poco inferiore e schierava fra gli altri il portiere Ceresoli, il mediano della nazionale Pitto e, va da sé, il leggendario *Pepp* Meazza). È lì che, in clausola, Sereni avanza per la prima volta l'immagine che nel finale della partita di calcio, anzi nel triplice fischio dell'arbitro, vede di colpo il venir meno di ogni esistere, la fisica sparizione (o peggio la cancellazione) di una realtà che in poco d'ora, fosse solo per novanta minuti, aveva invece avuto un senso giustificando il patema del vivere, duplicandolo in effigie e, per così dire, stilizzandolo. Al canto della vita (il poeta dice un pomeriggio «canoro», sua parola-chiave), alla determinazione di una realtà sensata, compiuta nella sua imprevedibile giocondità, subentra un vuoto fatalmente decretato e, con esso, un'eco mutamente rimbombante. «A porte chiuse sei silenzio d'echi» vale una sottrazione immediata, suprema, la quale impedisce sia la vita effusa («canora», appunto) sia, con un riverbero ancora più crudele che corrisponde alla caduta della pioggia, il suo prolungamento o la ripetizione fantasmatica che per altra via lo confortava nelle penombre dell'esistenzialismo giovanile.

Non come una prosecuzione ma come un ricordo catturato al presente, entro una ulteriore dinamica di vita/morte o di senso/non-senso, l'immagine torna per la seconda volta, non immediatamente riconoscibile, nel fotogramma datato «Sainte-Barbe du Thélat, maggio 1944», che apre il *Diario d'Algeria*. Di tenera esattezza, molto più sfumata, essa è pari a un tracciante che duplichi la corsa di Dafne e vada a spegnersi di nuovo in un sentore di cenere e di acre amarezza. C'è appena l'affondo, in questo caso, di un'ala destra la cui eleganza trionfa e si sperpera in un campo d'erba strinata e ai margini del deserto: l'apparizione non si dà nello spazio recluso di uno stadio ma, stavolta, ad essere reclusa a cielo aperto è proprio la postura di chi assiste a un prodigio impensabile, casualmente redivivo per lui in un tardo pomeriggio della primavera africana:

Rinascono la valentia
e la grazia.
Non importa in che forme – una partita
di calcio tra prigionieri:
specie in quello
laggiù che gioca all'ala.

O tu così leggera e rapida sui prati
ombra che si dilunga
nel tramonto tenace.
Si torce, fiamma a lungo sul finire
un incolore giorno. E come sfuma
chimerica ormai la tua corsa
grandeggia in me
amaro nella scia.

In una precisa nota di commento, Luca Lenzini rileva che «la corsa del giocatore diviene impresa favolosa nello spazio concluso del campo di prigionia, come per una fuga impossibile dal presente»; ed è ancora Lenzini a richiamarne la parafrasi d'autore, stesa *ex post*, che si legge nella prosa di *Algeria '44*, poi inclusa ne *Gli immediati dintorni*: «I turni di guardia ci portano ad assistere a regolari partite di calcio su terreno regolare, con porte righe bianche eccetera. Pomeriggi canori tra basse colline e stagni. Si assiste accovacciati o semisdraiati nell'erba. Stupefacente eleganza di M., già ala destra del Modena, nello scatto e nel palleggio. Distendendosi in lunghe volate entra con la palla al piede nella zona d'ombra che guadagna il campo sul finire del giorno. Lo vedo proiettarsi all'infinito sulla traccia del fantasma femminile che di nuovo comincia a ossessionarci nell'avanzata primavera algerina». L'ala destra, alludendo al transito di Dafne, brucia al tramonto la sua scia luminosa e continua a mandarne riflessi chimerici: l'esito è di mesta, accorata, elegia (l'«amaro nella scia» che si dilata e «grandeggia»), in un moto di speranza ostruita o di pianto reinghiottito: ma non è più testimonianza del giovanile nichilismo e non è ancora un'autoepigrafe mortuaria o, virtualmente, un gesto di addio alla vita.

Tale è viceversa in *Altro compleanno*, la poesia-cerniera che nell'opera di Sereni sembra avere, se non esattamente la collocazione, almeno la funzione che nei *Canti leopardiani* ha *A se stesso*:

A fine luglio quando
da sotto le pergole di un bar di San Siro
tra cancellate e fornici si intravede
un qualche spicchio dello stadio assolato
quando trasecola il gran catino vuoto
a specchio del tempo sperperato e pare
che proprio lì venga a morire un anno
e non si sa che altro un altro anno prepari
passiamola questa soglia una volta di più
sol che regga a quei marosi di città il tuo cuore
e un'ardesia propaghi il colore dell'estate.

Il contesto è spiazzante, qui la partita è impensabile e nemmeno resiste il ricordo di

una qualche azione che possa restituirne la bellezza (la «valentia», la «grazia») o dare un senso compiuto al pomeriggio «canoro». Ora esiste solo la mole dello stadio («gran catino vuoto») inquadrato dall'esterno e, malgrado il sole a picco, percettibile soltanto in dettagli mortuari («cancellate e fornici»): si tratta di un enorme specchio ustorio che riceve e rilancia il decorso catastrofico del tempo («a specchio del tempo sperperato») ma lo stadio deserto è anche, per chi lo sta guardando, una meteorite in bilico, una vetta che si staglia tra un vuoto e un altro vuoto ovvero fra un *prima* andato in cenere e un *dopo* letteralmente incognito («e non si sa che altro un altro anno prepari»). Si avanza in primo piano quella dialettica terminale che Pier Vincenzo Mengaldo colse tempo fa con nitidezza parlando, a proposito di *Stella variabile*, di «una ulteriore scossa e insieme semplificazione negativa inferta ai rapporti temporali», laddove «i nessi fra passato e futuro sono rovesciati o resi immobili, e nell'immobilizzarsi del tempo il futuro si riduce a puro schermo bianco senza nessuna connotazione salvifica o utopica ma ora è prolungamento del presente immobile ora ci ricaccia nel passato». Fatto sta che alla tipica maniera sereniana, dopo una sequenza di subordinate isolabili come fossero ablativi assoluti, la proposizione principale, al nono degli undici versi complessivi («passiamola questa soglia una volta di più»), è un esortativo e anzi un ottativo disperato, un ottativo che si percepisce oramai postdatato e, al limite, postumo. *Una volta di più*, quasi fosse una appendice o di un prosieguito inconsapevole, inerte, della vita su cui incombe la duplice, allarmante, limitazione del distico finale che chiama in causa tanto un'estrema resistenza del cuore quanto i colori di un'estate a lutto. Il sole propagato dall'ardesia, nel crudo paradosso percettivo, allude tuttavia a una possibile sequenza o a un moto tenacemente residuale se un grande poeta di oggi, Fabio Pusterla, legge *Altro compleanno* come il componimento che «chiude il libro con una apertura lancinante, oltrepassando ancora, con disperata speranza, una *soglia*». Altro a questo punto non ci è dato immaginare se non che i versi di Vittorio Sereni, e specie quelli scritti in un'aria esiziale di calce e di cenere, fossero già pronti a farsi movimento e luce: non potevamo dubitare che essi, prima o poi, avrebbero parlato.

L'epigrafe è da Giovanni Giudici, *Viani, sociologia del calcio*, in Id., *La vita in versi*, Milano, Mondadori, 1965, poi in *Il calcio è poesia*, a cura di Luigi Surdich e Alberto Brambilla, Genova, il melangolo, 2006, p. 126. La testimonianza di Stefano Simoncelli, del settembre 2013, è inedita ed è stata gentilmente concessa dall'autore. I versi di Vittorio Sereni sono citati da P 9, 75, 266. Per i passi in prosa, *Il fantasma nerazzurro* e *Algeria '44*, si cita da TPR 82-83 e 17; per la lettera a Niccolò Gallo da TPR 409-410. Il rilievo su «Rinascono la valentia» è in Vittorio Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di Gilberto Lonardi, commento di Luca Lenzini, Milano, Rizzoli, 1990, p. 205; l'analisi di Pier Vincenzo Mengaldo *Tempo e memoria in Sereni*, è in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000 e in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, p. 61; l'ultimo riferimento è dalla «Prefazione» di Fabio Pusterla a Vittorio Sereni, *Stella variabile*, Torino, Einaudi, 2010, p. V.

Indice dei nomi

- Abati, Velio 299
Agosti, Stefano 35 e n, 147 n, 160 n
Alain-Fournier (Fournier, Henri-Alban) 79, 110, 267, 268 e n, 269 n
Alcini, Laura 328 e n
Aleramo, Sibilla (Rina Faccio) 320
Almansi, Guido 276
Alvarez, Al 340 n
Anceschi, Luciano 14, 84, 88 e n, 133 e n, 151 n, 193, 194, 200, 256, 268, 328 e n, 339, 341
Anghelopoulos, Theo 273, 290
Antonelli, Giuseppe 284 n
Antonielli, Sergio 49 n, 282, 320, 324
Antonioni, Giancarlo 356, 357
Apollinaire, Guillaume 81, 87, 252, 284, 287, 289, 290
Aranda Quiroga, Edgar 33
Ariosto, Ludovico 14, 79, 282, 287, 289
Armstrong, Louis 201
Arnolfini, Giovanna 74
Arnolfini, Giovanni 74
Arpino, Giovanni 319, 324
Atwood, Margaret 189 e n
Auden, Wystan Hugh 351
Auerbach, Erich 307
Augé, Marc 39 e n
Autant-Lara, Claude 287
Avalle, d'Arco Silvio 29 e n
Bacchelli, Riccardo 319
Bach, Johann Sebastian 267
Bachtin, Michail 83 e n, 85, 307, 313
Baldini, Michela 235 n
Banda, Alessandro 77 e n, 243
Bandini, Fernando 75 e n
Banfi, Antonio 67, 144, 247, 259, 270
Banfield, Ann 46 e n
Banti, Anna 319
Barbi, Michele 320
Barigozzi, Claudio 104
Barile, Laura 30 n, 87 n, 302 n, 327 n
Bassani, Giorgio 319, 320
Battaglia, Piera 32, 98, 108
Baudelaire, Charles 154, 180, 181, 182, 263, 310 n
Bazzocchi, Marco Antonio 61
Beatles (The) 201
Beccaria, Gian Luigi 61 n
Bellintani, Umberto 115 n
Benjamin, Walter 29 e n, 38 e n, 39, 263 e n, 307, 310
Benzoni, Ferruccio 356
Benzoni, Pietro 281 n

- Berardinelli, Alfonso 83 n
 Bergson, Henri 271 n, 310 n
 Bernari, Carlo 319, 324
 Bertolani, Paolo 207 n, 274
 Bertolucci, Attilio 15, 105, 115 e n, 116, 121 e n, 122 n, 207 e n, 208 e n, 209, 210, 214, 215 n, 217, 219 e n, 221, 222, 223 e n, 224, 261 e n, 263 n, 268 e n, 271, 272 n, 283 e n, 286, 291, 339 n, 341
 Bertolucci, Ninetta 208, 224
 Betocchi, Carlo 44
 Bevilacqua, Giuseppe 247 n
 Bianca (vedi Biffi, Bianca)
 Biffi, Bianca 108, 267
 Bilenchi, Romano 319
 Binswanger, Ludwig 146 n
 Birolli, Zeno 302
 Blake, William 276
 Blanchot, Maurice 26, 213 n, 235 e n
 Blasucci, Luigi 196 n
 Bo, Carlo 264 e n, 268 n
 Boccali, Leone 358
 Boero, Matteo 171 n
 Bollati, Giulio 131, 132, 133 n, 134, 137 n, 138, 341 n
 Bonfanti, Giosue 197 n
 Bonfanti Sereni, Maria Luisa 187, 268
 Bontempelli, Massimo 225 n, 319
 Borel, Felice Placido 358
 Borutti, Silvia 234 n
 Boucher, François 266
 Brambilla, Alberto 164 n, 360 n
 Braque, Georges 289
 Brecht, Bertolt 312
 Brelich, Angelo 108 n
 Breton, André 64 e n
 Breton, Raoul 219 n
 Brigatti, Virna 322 e n, 323 e n
 Brioschi, Franco 281 e n
 Broggin, Luigi 136 n, 137 n, 287
 Buonarroto, Michelangelo 252 n
 Butor, Michel 46
 Buzzati, Dino 268 n, 290, 319
 Buzzi, Giancarlo 123, 124 n
 Cadioli, Alberto 268 n, 272 n, 322 e n
 Calvino, Italo 276, 307, 320
 Cambon, Glauco 338, 341
 Camon, Ferdinando 141 e n, 255 e n, 262 n, 264 e n, 329 n, 330 n
 Campana, Dino 283, 289, 320
 Campo, Cristina (Vittoria Guerrini) 87, 327 n, 338
 Camus, Albert 81
 Capasso, Aldo 235 e n
 Caproni, Giorgio 15, 97, 162, 233 e n, 234 e n, 235 e n, 236, 341
 Carducci, Giosue 143 n
 Caretti, Lanfranco 64, 65, 68 n
 Carletti, Beatrice 84 n, 193 n
 Carrai, Stefano 13
 Cassola, Carlo 319, 320
 Cattafi, Bartolo 283
 Cattaneo, Michael 13
 Cecchi, Emilio 128, 272 n, 306, 320
 Cecchi, Ottavio 321 e n, 324 n
 Cecchin, Giovanni 266 n
 Celan, Paul 247 n
 Cenni, Alessandra 270 n

- Ceresoli, Carlo 358
Cernuda, Luis 244 n
Cesarini, Renato 358
Cézanne, Paul 222 n
Chamfort, Nicolas de 36 e n
Chaplin, Charlie 201, 232
Char, René 64, 68, 81, 87, 161 n, 175, 195, 199, 203, 228 e n, 235 e n, 251 e n, 252 e n, 267 e n, 269, 277, 279, 281 n, 282, 283, 287 n, 288, 289, 290, 327 n, 341 n, 348
Cherchi, Grazia 141 e n
Chiara, Piero 155 e n, 156 e n, 157 e n, 158, 159 e n, 160 n, 161 e n, 162, 163 e n, 164 e n, 320, 323 e n
Chiari Sereni, Maria Teresa 351
Cipriani, Stefano 271 n
Claudiano, Claudio 108
Clifford, James 39
Cohn, Dorrit 51 e n
Coleridge, Samuel Taylor 276
Coletti, Vittorio 61 n
Colli, Barbara 62 n, 76 n, 236, 262, 299 n, 300 n, 338 n
Colussi, Davide 79, 281 n
Comisso, Giovanni 286, 289, 319
Conrad, Joseph 38, 276
Consolo, Vincenzo 320, 324
Conte, Gian Biagio 85 e n
Coppo, Mattia 147, 241 n, 281 n
Cordelli, Franco 276, 277 n
Cordibella, Giovanna 53 e n, 268 n, 270 n, 271 n, 275 n
Corneille, Pierre 288
Cortellessa, Andrea 225 n, 266 n, 271 n
Croce, Benedetto 259, 285 n
Croce, Carlo 149
Cucchi, Maurizio 343, 349
Curi, Fausto 61 n
D'Alessandro, Francesca 14, 247 n, 252 n, 281 n, 327 n, 328 n
D'Annunzio, Gabriele 22
D'Arrigo, Stefano 320
Damas, Léon-Gontran 194
Dangelo, Sergio 327 n
Daniel, Arnaut 21
Danovi, Pier Annibale 271 n
Dante (Dante Alighieri) 86, 107, 150, 173, 197 n, 276, 333
Davico Bonino, Guido 136
de Céspedes, Alba 319
De Chirico, Giorgio 289
De Marchi, Pietro 91 n, 143 n
De Martino, Ernesto 30 n, 35, 36
de Rachewiltz, Mary 340 n
de Rooy, Ronald 43 n, 83 e n
De Sanctis, Francesco 320
Debenedetti, Giacomo 271 n, 306, 320
Debussy, Claude 267
Del Bo Boffino, Anna 37 n, 60 n, 72, 134 n, 196
Del Buono, Oreste 268 n, 319
Deleuze, Gilles 271 n
Di Ciaccia, Antonio 223 n
Di Giacomo, Salvatore 85
Dino, Onorina 270 n
Domenichelli, Mario 276 n
Dore, Grazia 105 n
Dos Passos, John 265, 266 n

- Duchamp, Marcel 222 n
 Duras, Marguerite 272
 Eco, Umberto 319
 Einaudi, Giulio 138 n, 257
 Eliot, Thomas Stearns 262, 328
 Eluard, Paul (Eugène Grindel) 64
 Emanuelli, Enrico 268 n
 Erba, Luciano 97, 156, 200
 Esposito, Edoardo 15, 46 n, 179 n,
 242 n, 243 n, 263 n, 272 n
 Evans, Bill 97
 Eyzaguirre Morales, Milton 33 n
 Faulkner, William 267, 271, 272, 273
 Fautrier, Jean 200
 Favetto, Gianluca 269 n
 Ferrata, Giansiro 228, 300
 Ferretti, Gian Carlo 14, 129 e n, 193,
 317 n, 318 n, 322 n
 Fini, Carlo 308 n
 Fiorentino, Luigi 155 n
 Fioroni, Georgia 13, 30 n, 46 n, 76 n,
 84 n, 104 n, 105 n, 106 n, 107, 167 n,
 255 e n
 Fisher, Roy 344
 Flaubert, Gustave 64 n, 270
 Flora, Ferdinando 60 n
 Forti, Marco 131 n, 343
 Fortini, Franco (Franco Lattes) 13,
 14, 30 e n, 37 n, 55 n, 56 n, 65, 72, 79,
 117, 118 n, 152 e n, 158 e n, 161 n,
 174 n, 181, 182 n, 197 e n, 242 n, 243
 n, 252, 257, 267, 283, 291, 295, 297,
 299-315, 320, 337, 343 e n, 344, 349
 Foster Wallace, David 188 e n
 Frabotta, Bianca Maria 236 n
 Fragonard, Jean-Honoré 266
 Francese, Franco 62, 236 e n
 Francioni, Mirko 271 n
 Frasca, Gabriele 54 e n, 87 e n
 Frye, Nortrop 46
 Fuchs, Werner 105 n, 106 e n
 Galaverni, Roberto 87 n
 Gallina, Francesco 149 n
 Gallo, Dinda 318
 Gallo, Niccolò 50, 80 e n, 162 e n,
 194, 312, 314 n, 317-325, 356, 360 n
 Garboli, Cesare 111 n, 321 e n, 324 n
 García Lorca, Federico 265
 Gatto, Alfonso 279, 283, 320
 Geertz, Clifford James 39
 Gelli, Piero 265 n
 Genette, Gérard 48, 49
 Gentilini, Franco 40 n
 Ghidinelli, Stefano 35 n
 Ghidini, Ferruccio 358
 Giannini, Stefano 80 n, 159 n, 377 n
 Gibellini, Cecilia 170 n, 283 n, 304 n,
 339 n
 Gimmi, Annalisa 162 n, 323 n, 324 n
 Giovannuzzi, Stefano 342 n
 Girardi, Antonio 73, 74, 76 e n, 77,
 239 e n, 240 n, 242 n, 246 n, 247 n,
 285 n
 Giudici, Giovanni 230, 355, 360 n
 Givone, Sergio 278 n
 Goedsche, Charlotte 47 n
 Goethe, Johann Wolfgang 267, 272,
 276, 344
 Golino, Enzo 276 n
 Góngora y Argote, Luis de 152

- Gozzano, Guido Gustavo 133, 267
Gramigna, Giuliano 268 n
Gramsci, Antonio 320
Greco, Lorenzo 46 n
Green, Julien 79, 146, 261, 262, 263 e n, 265
Grésillon, Almuth 61 n, 64 e n
Grignani, Maria Antonietta 233 e n, 234 e n, 236, 271 n, 282 n
Gronda, Giovanna 57 n
Guarnieri, Silvio 46 n
Guerra, Marcelino 55 n
Hamburger, Käte 46 e n
Hamburger, Michael 343
Handke, Peter 34 n
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 259
Heidegger, Martin 259
Hemingway, Ernest 261, 262, 264, 265, 274
Hernadi, Paul 47 n
Hess, Johnny 219 n
Hikmet, Nazim 340 n
Hölderlin, Friedrich 213 n
Hughes, Ted 340 n
Hühn, Peter 43 n, 47 n
Husserl, Edmund 247 n, 259
Huxley, Aldous 270 e n
Isella, Dante 13, 14, 15, 30 n, 40 n, 54 n, 59-68, 84 n, 87 n, 98, 103, 128 e n, 130, 135 n, 138 n, 141, 142 e n, 144 n, 145, 149, 151 n, 154 e n, 159 n, 167 n, 170 n, 206 n, 207, 208 n, 217 n, 218, 236 n, 252 n, 255, 264 n, 267 n, 283, 296, 299 n, 324, 328, 336 n, 357
Izzo, Carlo 329 n, 338
Jackson, Charles 275
Jacobbi, Ruggero 300
Jankélévich, Vladimir 181
Jaspers, Karl 247 n
Jesi, Furio 110 n
Jouve, Jean Pierre 235 e n
Judge, Jack 201
Jung, Carl Gustav 108 n, 109 n, 110 e n
Kafka, Franz 188, 205 n, 220 n
Kahn, Gustave 177
Karas, Anton 201
Kavafis, Constantinos 85, 185, 189, 345 n
Kerényi, Karoly 108 e n, 109 e n, 110 e n, 111
Klee, Paul 137 n
Lacan, Jacques 213 n, 214, 215 n, 217 n, 222 n, 223 n
Lagazzi, Paolo 208 n
Landolfi, Antonio 286
Larbaud, Valery 265, 266 n
Lavezzi, Gianfranca 167 n, 170 n, 177 n
Le Noci, Guido 200
Lenzini, Luca 13, 30 n, 31 n, 50 n, 76, 83 n, 144 n, 151 n, 158 n, 159 n, 271 n, 359, 360 n
Leonetti, Francesco 319
Leopardi, Giacomo 73, 95, 112, 165, 166 e n, 225, 252 e n, 320
Leskov, Nikolaj Semënovič 29, 38
Levertov, Denise 341 n
Lévinas, Emmanuel 36, 297

- Lévy-Bruhl, Lucien 30 n, 32 n
 Licini, Osvaldo 289
 Listri, Pierfrancesco 138
 Lonardi, Gilberto 13, 30 e n, 31, 159 n, 213 n, 221 e n, 270 n, 299, 360 n
 Longoni, Anna 271 n
 Lorenzini, Niva 84 n, 193 n
 Loreto, Antonio 46 n
 Lowry, Malcolm 274, 275, 276, 278
 Lukács, György 83 n, 307
 Luperini, Romano 57 n
 Malagoli, Edoardo 268 n
 Mallarmé, Stephane 18, 26, 213 n
 Mann, Thomas 271
 Manzi, Gianluigi 144
 Manzini, Gianna 319
 Marcovecchio, Aldo 170 n
 Maritain, Jacques 268 n
 Marlowe, Christopher 276
 Martignoni, Clelia 13, 141, 142 n, 144 n, 151 n, 159 n, 167 n, 170 n, 255
 Marvell, Andrew 276
 Marzán, Julio 342 n
 Mastroianni, Marcello 201
 Matarrese, Tina 175 n
 Mattioli, Carlo 216 n, 289
 Mauriac, François 263
 Mazzolari, Primo 268 n
 Mazzoni, Guido 45 e n, 47 n, 53 e n, 74 e n, 270 n, 278 n
 Meazza, Giuseppe 355, 358
 Melville, Herman 276
 Mengaldo, Pier Vincenzo 59 e n, 61 e n, 66 e n, 68, 73 e n, 75, 76 e n, 89 e n, 97, 118 n, 142 e n, 145 e n, 146 n, 160 e n, 172 n, 174 n, 175 e n, 191 n, 193, 194 n, 201 e n, 205 n, 212 n, 213 n, 215 n, 229 e n, 230 n, 240 n, 241 n, 242 n, 249 n, 250 e n, 256, 259 e n, 271 n, 281 n, 285 n, 289 n, 293, 300 n, 360 e n
 Menichetti, Aldo 244 n
 Migne, Jacques-Paul 358
 Miller, Henry 271, 273
 Miller, Jacques-Alain 213 n
 Milton, John 181 n
 Misraki, Paul 219
 Modesti, Renzo 200
 Mondadori, Alberto 132 n, 319
 Mondadori, Arnoldo 317, 319
 Monicelli, Giorgio 273, 275
 Montaigne, Michel Eyquem de 60 n, 85, 196, 270 n
 Montale, Eugenio 13, 15, 33 n, 46 n, 51 n, 75, 79, 95, 97, 130, 160 n, 162, 168, 169, 171, 196, 203, 228, 234, 266 e n, 268 n, 283, 285, 286, 300, 303 e n, 306, 333, 343, 344 e n, 346, 349, 351, 353
 Monti, Luis 358
 Moore, Marianne 328
 Moravia, Alberto 274, 320
 Morlotti, Ennio 40
 Motolese, Matteo 284
 Munk, Andrzej 201
 Mutterle, Anco Marzio 282 e n, 283
 Natale, Massimo 220
 Nencini, Elisabetta 299 n
 Neri, Laura 158 n

- Niemeyer, Oscar 200
Nisticò, Renato 35 e n, 87 n, 271 n
Nora, Pierre 269 n
Novelli, Mauro 157 n
Orelli, Giorgio 200
Orsi, Raimundo 358
Orwell, George 273
Pacchiano, Giovanni 305 ni
Paci, Enzo 271 n
Palazzeschi, Aldo 324
Palladino, Giuliano 323 e n
Palli Baroni, Gabriella 115 n, 207 n,
208 n, 261 n, 283 n, 339 n
Pampaloni, Geno 303 n, 324
Parini, Giuseppe 168
Parronchi, Alessandro 15, 76, 262,
300, 338 e n, 341
Pascoli, Giovanni 33 n, 95
Pasolini, Pier Paolo 133, 307
Pavese, Cesare 271, 272 e n
Péguy, Charles 269
Péju, Pierre 269 n
Pellini, Pierluigi 37 n
Pelosi, Andrea 166 e n, 241 n
Penna, Sandro 111 en, 112 n
Pennati, Camillo 340 n
Perryman, Marcus 343-351
Pesatori, Sara 49 n, 327 n
Petazzi, Franco 216 n
Petrarca, Francesco 78, 80, 195, 199,
220, 221, 252 n, 285, 286, 290
Pezzella, Mario 310 n
Piceni, Enrico 268
Piovene, Guido 170 n, 319
Pitto, Alfredo 358
Pizzi, Nilla 55 e n, 56 n
Pizzuto, Antonio 54 e n
Ponchioli, Daniele 136, 137 e n, 138 n
Ponge, Francis 64 n, 90 e n, 91
Ponti, Giò 268 n
Ponti, Lisa 268 n
Porzio, Domenico 268 n
Pouillon, Jean 49 e n, 49 n
Poulet, George 68
Pound, Ezra 328 e n, 341 n, 345 n
Pozzi, Antonia 144, 270 e n
Pratolini, Vasco 115 n, 319
Prévert, Jacques 222 n, 287, 290
Previtera, Luisa 87 n
Proust, Marcel 64 n, 182, 263, 270,
271, 310 n
Pusterla, Fabio 91 n, 360 e n
Quasimodo, Salvatore 47 n, 268 n
Quiriconi, Giancarlo 267 n
Rabéarivelo, Jean-Joseph 252 e n,
301 e n, 302
Raboni, Giovanni 14, 48, 71, 72 e n,
73, 74 e n, 75 e n, 115 n, 118 e n, 128
e n, 207 n, 230, 262 n, 281 n, 282 e n,
283 n, 300 n, 338 n, 339 n, 356
Raboni, Giulia 13, 44 n, 68 e n, 76
n, 148 n, 207 n, 262 n, 281, 282 n,
287 n
Ravel, Maurice 267
Rebora, Roberto 200
Recalcati, Massimo 214 n, 217 n, 222 n
Redon, Odilon 137 n
Reed, Carol 201
Resi, Elisa 299 n
Rilke, Rainer Maria 181 n, 186, 262,

- 284
- Rimbaud, Jean Arthur 236, 267, 269, 286
- Ripellino, Angelo Maria 34 n
- Risi, Nelo 200
- Risset, Jacqueline 90 n
- Ritsos, Ghiannis 290
- Rivière, Jacques 267, 268 e n, 269 e n, 270 n, 273, 320
- Rizzardi, Alfredo 329 n, 341 n
- Robinson, Peter 343, 345 n, 346 n, 347 n, 350 n
- Romanò, Angelo 156, 324
- Roncoroni, Federico 155 n, 156 n, 163 n
- Roscioni, Gian Carlo 321 e n, 324 n
- Rossanda, Rossana 158 n
- Rossellini, Roberto 201
- Ruppersburg, Hugh 273 n
- Saba, Linuccia 170 n
- Saba, Umberto 14, 106 n, 130, 168, 170 e n, 171, 178, 271, 282, 283 e n, 285, 286, 304 e n, 339 e n, 340, 341, 348 e n
- Sablon, Jean 219 n
- Sacchetti, Roberto 320
- Sainte-Beuve, Charles Augustin de 320
- Salinas, Pedro 283
- Sanesi, Roberto 329 n, 341 n
- Sanguineti, Edoardo 133
- Sapegno, Natalino 128 n
- Sarraute, Nathalie 274
- Savinio, Ruggero 60 n, 226 n
- Sbarbaro, Camillo 289
- Scaffai, Niccolò 13, 138 n
- Scalero, Alessandra 265
- Schaeffer, Jean-Marie 47 n
- Scheiwiller, Vanni 88, 89 n
- Schwitters, Kurt 137 n
- Scipione (Gino Bonichi) 289
- Sebald, Winfried Georg 35 n
- Seferis, Ghiorgos (Ghiorgos Seferiadis) 90, 290
- Segre, Cesare 85 n, 198 n
- Semi, Antonio Alberto 222 n
- Sereni, Enrico 197
- Sereni, Giovanna 15, 186, 201
- Sereni, Silvia 15
- Shakespeare, William 276
- Shelley, Percy Bysshe 276
- Silone, Ignazio 319
- Simoncelli, Stefano 356, 357, 360 n
- Singh, Ghanshyam 343
- Sinisgalli, Leonardo 333
- Sironi, Mario 256
- Soldati, Mario 319
- Solmi, Sergio 96, 268 n, 290, 305 e n, 341
- Southerden, Francesca 160 n
- Spitzer, Leo 307
- Stanzel, Franz Karl 47 e n, 48
- Starobinski, Jean 267 n, 281 n, 341 n
- Steffanoni, Attilio 62, 63 n, 137 n
- Stevens, Wallace 328
- Surdich, Luigi 234 n, 360 n
- Svevo, Italo (Ettore Schmitz) 266
- Szondi, Peter 310 n
- Terzoli, Maria Antonietta 158 n
- Tesio, Giovanni 156 n

- Testa, Enrico 44 e n, 51, 61 n, 66 n, 74, 77, 142 e n, 143 e n, 158 n, 191 e n, 211, 212 n, 213 n, 221 e n, 244 n, 247 n, 249 n, 278 n, 342 n
- Tobino, Mario 319
- Tomasin, Lorenzo 284 n
- Tomizza, Fulvio 324
- Trenet, Charles 219 n
- Unamuno, Miguel de 268 n
- Ungaretti, Giuseppe 18, 97, 105 e n, 152, 200, 252 e n, 271, 283, 288, 289
- Vaglio, Anna 263 n, 272 n
- Valeri, Walter 356
- Valsecchi, Marco 268 e n
- van den Berg, Hans 33 n
- Van Eyck, Jan 74
- Vigorelli, Giancarlo 84, 263, 264, 267 e n
- Virgilio (Publio Virgilio Marone) 158, 159
- Vittorini, Elio 55, 129 e n, 152, 257, 271, 272 e n, 274, 283, 290, 300, 311, 319, 320, 322, 324, 327
- Wachtel, Nathan 33 n
- Walsh, Richard 47 n
- Wilder, Billy 111, 275, 289
- Williams, Harry 201
- Williams, William Carlos 80, 81, 87 e n, 88, 91, 175, 241 n, 252, 287, 327-342, 344
- Wols (Wolfgang Schulze) 137
- Woolf, Virginia 270 e n
- Zampa, Giorgio 266 n, 344 n
- Zangrandi, Ruggero 324
- Zanzotto, Andrea 39 n, 72 n, 88, 125 e n, 160 e n, 320
- Zoico, Silvia 175 n
- Zolla, Elémire 106 n, 110 n, 113 e n
- Zublena, Paolo 74, 79, 284 n
- Zucco, Rodolfo 72 e n, 73 e n, 74, 157 n, 245 n, 248 n
- Zuliani, Luca 233 n, 241 n
- Zumthor, Paul 37 e n

Indice dei nomi

