



Università Ca' Foscari Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana
(ordinamento ex D.M. 270/2004)

TESI DI LAUREA

Per un commento alla prima sezione de *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni:
Uno sguardo di rimando

Relatore

Prof. Tiziano Zanato

Correlatori

Prof.ssa Silvana Tamiozzo

Dott.ssa Monica Giachino

Laureando

Lorenzo Negro

Matricola 851818

Anno Accademico

2019/2020

INDICE

A MO' DI ESERGO	p. 1
AVVERTENZA	p. 2
1. NOTE BIOGRAFICHE	p. 3
2. STATO DELL'ARTE	p. 7
3. APPUNTI FILOLOGICI	p. 9
4. SULLA LINGUA E SULLA METRICA: UNA PRIMA RICERCA DI PAROLE E DI SUONI IN "UNO SGUARDO DI RIMANDO"	p. 21
5. LO "SGUARDO DI RIMANDO". NOTE E INTERPRETAZIONI	p. 35
6. PER UN COMMENTO A <i>UNO SGUARDO DI RIMANDO</i>	p. 38
BIBLIOGRAFIA	p. 118

A MO' DI ESERGO

L'idea di commentare la prima sezione de *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni è nata in accordo con il prof. Tiziano Zanato (relatore di questa tesi), che, durante un incontro nel suo studio veneziano, ha chiesto se conoscessi già la poesia di Vittorio Sereni. Molto, per non dire tutto, di questa mia tesi specialistica si deve a quel piacevole incontro. Lo ricordo come un “approdo”.

La scelta è ricaduta sulla terza raccolta sereniana – in ordine cronologico dopo le prime due, *Frontiera* e *Diario d'Algeria*, e prima della quarta e ultima, *Stella variabile* – sia perché è la più matura e la più “alta” espressione lirica del poeta luinese, perno della poesia italiana del secondo dopoguerra, sia perché gli studi sereniani mancavano di un commento proprio a questa raccolta – per le prime due, ricordo, si ha quello curato da Georgia Fioroni, mentre per *Stella variabile*, così come gli *Strumenti*, il commento è tutt'ora assente –. Ne diviene, quindi, che l'interesse personale ha incontrato quello critico, così da inserire il mio lavoro all'interno di quel “vuoto”. Inoltre, si è ritenuto opportuno fermarsi al commento della sola prima sezione, *Uno sguardo di rimando*, costituita da diciotto testi, ancora per due ragioni distinte: la prima è dovuta al semplice fatto che un campo di lavoro più ristretto avrebbe garantito un esito maggiormente riuscito ed esaustivo; in secondo luogo, già allora la mia intenzione era quella di proseguire, e concludere, il commento in occasione di un futuro Dottorato di ricerca; uno spazio, questo, di sicuro più adatto a un progetto così ampio e complesso.

Ma ricordo qui con piacere anche un altro personale motivo per cui ho scelto Vittorio Sereni e i suoi *Strumenti umani*, una specie di “suggerimento silenzioso”. Vivevo il mio “neo-periodo” montaliano e avevo quasi imparato a memoria i versi de *La casa dei doganieri*. Poi, dopo aver acquistato l'ultima ristampa della raccolta sereniana, uscita nel 2018 per Il Saggiatore, e aver letto per la prima volta l'iniziale *Via Scarlatti*, sono rimasto piacevolmente sorpreso e affascinato dal legame che i due componimenti avevano instaurato nella mia mente. Nulla che abbia valenza critica, sia chiaro, ma le intuizioni sono spesso determinanti nelle nostre scelte: così è stato anche per me. Allora, la chiusa dell'una: «Ed io non so chi va e chi resta» iniziava un gioco di rimandi con quella dell'altra: «E qui t'aspetto», e l'atmosfera segreta di quelle malinconiche attese alimentava la mia curiosità verso il “nuovo” poeta lombardo. È certo, la mia conoscenza con Sereni è passata attraverso Montale, ed io, travolto dalle onde del mare dell'uno, mi ritrovavo naufrago sulla spiaggia dell'altro. E non riuscivo ad aspettare oltre.

AVVERTENZA

Tutti i testi della sezione *Uno sguardo di rimando* riportati in occasione del commento sono ripresi dall'edizione I Meridiani Mondadori curata da Dante Isella: Vittorio Sereni, *Poesie* (Milano 1995) [d'ora in avanti siglata: *Sereni, Poesie*]. Da questa edizione è ricavata anche la tavola delle sigle utilizzate, che riporto di seguito.

Fondi manoscritti e raccolte autografe¹

APS (in cui sono i fascicoli indicati con la lettera W)	Archivio privato della famiglia Sereni, Milano
Car	Autografi appartenenti a Lanfranco Caretti, Firenze
FMP	Fondo Manoscritti di Autori Contemporanei, Pavia

Raccolte d'autore²

DA ₁	<i>Diario d'Algeria</i> , Vallecchi, Firenze 1947
DA ₂	<i>Diario d'Algeria</i> , Mondadori, Milano 1965; 2a ed., Milano 1979
ID ₁	<i>Gli immediati dintorni</i> , Il Saggiatore, Milano 1962
ID ₂	<i>Gli immediati dintorni primi e secondi</i> , Il Saggiatore, Milano 1983
SU ₁	<i>Gli strumenti umani</i> , Einaudi, Torino 1965
SU ₂	<i>Gli strumenti umani</i> – Con un saggio di P.V. Mengaldo, Torino 1975
TP	<i>Tutte le poesie</i> , a cura di Maria Teresa Sereni – Prefazione di Dante Isella, Mondadori, Milano 1986

¹ Cfr. la TAVOLA DELLE SIGLE USATE, in *Sereni, Poesie*, p. 275.

² Ivi, pp. 275-276.

1. NOTE BIOGRAFICHE

[Sulla biografia di Vittorio Sereni ha già scritto Giosue Bonfanti nella *CRONOLOGIA* inserita in *Sereni, Poesie*, pp. XCIX-CXXV. Questa mia più breve rassegna, che chiamo appunto “nota”, riprende quelle stesse pagine].

Vittorio Sereni nasce a Luino nel 1913, una piccola cittadina sulle sponde lombarde del Lago Maggiore. Non ha mai avuto fratelli o sorelle, ma è cresciuto con il padre Enrico, un doganiere, e con la madre Maria Michelina Colombi, discendente di un’agiata famiglia locale. All’età di undici anni, Vittorio si trasferisce con i genitori a Brescia; tra i motivi, anche quello di poter più facilmente frequentare il liceo ginnasio, assente a Luino. L’eccellente studente – diplomato con il massimo dei voti al liceo “Arnaldo da Brescia” – coltiva altre passioni, soprattutto sportive. Come si legge nelle lettere che Vittorio manderà poi all’amico Fortini parlando di *Mille Miglia*, le competizioni automobilistiche sono da sempre tra le sue passioni più forti. Anche la scrittura iniziava a essere un passatempo quotidiano e irrinunciabile, sebbene ancora solamente attuato per diletto e perlopiù aderente alle forme diaristiche comuni fra i ragazzi di diciotto anni. Oltre ai ricordi di amicizie o amori, dei momenti più belli, non mancavano pagine di riflessioni personali e annotazioni nostalgiche verso quei luoghi luinesi dell’infanzia le cui visite diventavano sempre più occasionali. Le tracce di questa mancanza – o meglio separazione – emergeranno forti in *Frontiera*, con echi continui anche nelle raccolte successive. Nel 1932 la famiglia Sereni lascia Brescia per trasferirsi a Milano, in un quartiere agiato, probabilmente ancora per permettere a Vittorio di proseguire con più facilità gli studi universitari. Infatti, si iscrive inizialmente a Giurisprudenza, ma a distanza di pochi mesi decide di passare alla facoltà di Lettere e Filosofia. Quelli universitari sono anni molto importanti, sia perché Sereni forma il proprio pensiero estetico sulla base degli insegnamenti del docente Antonio Banfi – e incontra molti amici come Anceschi, Bonfanti o la Pozzi, poi Vigorelli, Solmi, Quasimodo e Reborà –, sia perché conosce Maria Luisa Bonfanti (sorella di Giosue) con la quale si sposerà nel 1940. Dopo la laurea, ottenuta con il massimo dei voti per una tesi su Gozzano, Vittorio Sereni inizia a pubblicare i primi versi in rivista: *Terre rosse* e *Lo scriba*, 1936, sul “Meridiano di Roma”; *Inverno a Luino* e *Concerto in giardino*, 1937, su “Frontespizio”. I temi di queste prime poesie anticipano quelli che caratterizzeranno la prima raccolta, intitolata *Frontiera*, edita presso «Corrente» il 20 febbraio 1941. Si susseguono una serie di cattedre di supplenza come insegnante di materie letterarie a Milano e la posizione di redattore nel neonato periodico «Vita Giovanile» (poi «Corrente di Vita Giovanile» o

semplicemente «Corrente») di Ernesto Treccani. In questi stessi anni i ritorni estivi a Luino continuano a “nutrire” la poesia, la cui produzione, come detto prima, confluirà nella sua prima vera pubblicazione pochi anni più tardi. Tuttavia, il '40 è un altro anno importante perché sancisce l'accesso all'insegnamento di ruolo presso l'Istituto Magistrale di Modena, con conseguente trasferimento di domicilio, nonché la prima chiamata alle armi il 14 giugno e il matrimonio con Maria Luisa – svoltosi grazie a una licenza matrimoniale – cinque giorni dopo. Nel settembre ottiene il congedo illimitato, previsto per tutti gli insegnanti di ruolo, e torna così definitivamente a insegnare latino e storia a Modena. In questo clima di tensioni nazionali, Sereni scrive a Vigorelli, con grande stupore, di come sia riuscito a concludere ben «8 poesie»,³ quando l'ultima risaliva ai primi mesi del '39. Nel '41 nasce anche la primogenita Maria Teresa, conosciuta da tutti con il nomignolo di “Pigot”, mentre una seconda chiamata alle armi costringe Sereni a trasferirsi a Bologna: la Guerra stava per cominciare anche per il neo-poeta luinese.

La Divisione Pistoia, di cui Sereni faceva parte come sottotenente di complemento, era destinata a raggiungere l'Africa attraverso la Grecia, ma dopo quattro mesi di stanziamento ad Atene i soldati vengono fatti rientrare in Italia. In questo breve periodo di tregua, che Sereni sapeva si sarebbe presto concluso, viene data alle stampe una seconda edizione di *Frontiera*, ampliata di alcune nuove liriche, presso la casa editrice Vallecchi. Tra le inedite, una poesia del '38 era dedicata «A M. L.», posta come una promessa di ritorno nei confronti della moglie, un “a presto”, oppure come il commovente saluto di un marito e di un padre prima della dipartita. Nel '43 Vittorio Sereni è inviato a Paceco (TP), in Sicilia, dove il 24 luglio viene catturato dalle truppe americane e rinchiuso in prigione come ostaggio militare prima in Algeria e poi in Marocco, fino al 28 luglio 1945. I due anni di reclusione sono raccontati nella seconda raccolta poetica, intitolata *Diario d'Algeria* e pubblicata da Vallecchi nel 1947, con i tratti tipici della testimonianza bellica e quelli di un più intimo diario di prigionia.

Dopo la liberazione, tra il '45 e il '46 rientra a Milano con la moglie e la figlia – le quali nel frattempo erano tornate nella casa di Maria Luisa, a Felino – presso l'abitazione dei genitori di Vittorio, in Via Scarlatti 27. L'omonima poesia – prima comparsa nel *Diario* e poi inserita negli *Strumenti* – è il manifesto di un periodo buio e difficile per Sereni, indelebilmente ferito dall'esperienza africana e militare, logorato dai *vuoti* di cui la vita iniziava a chiedere il conto. Impiegato provvisoriamente a un ruolo d'ufficio, pur sempre nel contesto scolastico, in questi anni Sereni conosce Umberto Saba con il quale instaurerà una grande amicizia, della quale si hanno testimonianze epistolari e poetiche, nonché riprende a lavorare come redattore per alcune testate giornalistiche. Nell'ottobre del '46 torna ufficialmente all'insegnamento, interrotto a causa della guerra, come docente di latino e storia nell'Istituto Magistrale «Regina Margherita» a Milano, dove fu anche vicepresidente. Oltre alla

³ Sereni, *Poesie*, p. CIX.

pubblicazione del *Diario*, nel '47 Sereni diventa padre per la seconda volta – il nome della sua secondogenita è Silvia – e per sostenere le ingenti spese familiari si dedica alla traduzione per Mondadori di alcuni famosi testi, tra gli altri di J. Green e P. Valéry. Dall'anno seguente, e fino al '52, Sereni decide di accettare la cattedra come insegnante di italiano e latino al liceo classico milanese «Carducci», sempre affiancando questo ruolo al fitto impegno giornalistico e redazionale, grazie al quale conosce, fra gli altri, Sergio Solmi. Dal '51 Sereni comincia a frequentare abitualmente la località ligure di Bocca di Magra durante il periodo estivo. Accanto all'affetto per quei luoghi – che giocano un ruolo di “nuovi paesaggi” rispetto a quelli perduti dell'infanzia –, sono importanti le occasioni conviviali in cui Sereni conosce molti poeti e letterati che influenzeranno in parte la sua terza raccolta, così come lo sarà il nuovo lavoro di impiegato presso l'azienda Pirelli, accettato nel '52. Nel 1956 nasce la terza figlia, Giovanna, e vince il prestigioso Premio Libera Stampa con la piccola raccolta *Un lungo sonno*, dalla quale nascerà successivamente la prima sezione degli *Strumenti umani*. Due anni più tardi, dopo aver compiuto la scalata alle posizioni apicali in Pirelli, Sereni decide di abbandonare il mondo dell'industria e della fabbrica per tornare a quello editoriale, nella Mondadori.

Gli anni Sessanta sono i più produttivi dal punto di vista letterario, tant'è che pubblica le poesie di William Carlos Williams tradotte per Einaudi (1961) e le proprie prose de *Gli immediati dintorni* per Il Saggiatore (1962). Nello stesso anno, con Niccolò Gallo, Dante Isella e Geno Pampaloni fonda la rivista trimestrale «Questo e altro», che affrontava “questi” temi propri della letteratura e quegli “altri” che alla letteratura erano invece annessi. Nel '64 esce l'ultimo numero della rivista (ultimo di otto), con la prima edizione de *L'opzione*, uno tra i più belli e significativi testi in prosa della seconda metà del '900 italiano. Nel 1965 vedono la luce rispettivamente la seconda edizione del *Diario d'Algeria* – in seguito all'elaborato *Piano di ristampa di tutte le poesie* del '60-'62 – e la prima edizione de *Gli strumenti umani* per Einaudi. Nel '66 viene pubblicata anche la terza, tutta rinnovata, ristampa di *Frontiera*, mentre l'anno dopo il poeta si trasferisce con la famiglia nella nuova abitazione poco distante da San Siro, stadio che lo ospiterà nelle domeniche calcistiche da buon tifoso interista. Sereni, la moglie e la figlia Giovanna decidono di compiere un viaggio in Sicilia nel 1969, al fine di ripercorrere, dopo più di un quarto di secolo, le tracce della tragica esperienza bellica. Da quel “ritorno al passato” – sappiamo dai suoi versi quanto questo “guardarsi indietro” fosse un atto difficile per Sereni – nasce un'operetta in prosa intitolata *Ventisei*. Tra il 1970 e il 1971 esce per Mondadori il poemetto *Un posto di vacanza*, dedicato ai soggiorni estivi a Bocca di Magra. Nel 1973 compare la prima antologia delle tre raccolte di Sereni, curata da Lanfranco Caretti, mentre nel 1975 una seconda edizione degli *Strumenti* è edita, come la prima, per Einaudi ma con l'aggiunta del testo *I ricongiunti* e un saggio firmato da Pier Vincenzo Mengaldo. Continua anche l'opera di traduzioni, questa volta

dedicate al poeta René Char con il titolo *Ritorno Sopramonte e altre poesie*. La quarta e ultima raccolta poetica di Vittorio Sereni, *Stella variabile*, esce nel 1980 – ma con indicazione tipografica 1979 – in tiratura limitata per i «Cento amici del libro» e poi ristampata nel 1982 – ma con indicazione 1981 – da Garzanti. Nello stesso anno, Einaudi pubblica *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, comprendente poesie di Char, Pound, Williams, Frénaud, Apollinaire, Camus, Bandini (dal latino) e Corneille; questa ultima “impresa” nel campo delle traduzioni vale a Sereni la vittoria del Premio Bagutta. Nel 1982 risulta vincitore anche del Premio Viareggio per la poesia.

Muore il 10 febbraio dell’anno seguente a causa di un aneurisma. La memoria letteraria di Vittorio Sereni e il ricordo della sua persona sono dovuti, in particolar modo, al grande amore che la figlia “Pigot” ha conservato nei confronti del padre e della sua poesia.

2. STATO DELL'ARTE

L'opera poetica in questione è stata edita per la prima volta nel 1965 dalla casa editrice torinese Einaudi, all'interno della collana "Supercoralli". Sempre per la stessa, a distanza di dieci anni Sereni curò una seconda edizione de *Gli strumenti umani*, introdotta da Pier Vincenzo Mengaldo, critico che già nel passaggio dagli anni '60 ai '70 aveva colto in Sereni la maturità dei più grandi poeti. Nel 1986 venne pubblicata per Mondadori, collana "Lo Specchio", la prima raccolta di *Tutte le poesie*, voluta da Maria Teresa Sereni dopo la scomparsa del marito tre anni prima, e con un primo aiuto di Dante Isella, il quale ne firmò la prefazione. Isella iniziò a predisporre un piano di ricerca filologica culminato nel 1995 con la grande edizione Mondadori, collana I Meridiani, del volume intitolato semplicemente *Poesie*, che ancor oggi rappresenta l'opera di riferimento per tutti i critici e lettori di Vittorio Sereni. Un'altra importante edizione è quella curata da Giulia Raboni, *Poesie e prose*, con un ulteriore saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, uscita nel 2013 per gli Oscar Mondadori. Chiudono la lista una recente ristampa degli *Strumenti umani* introdotta da Chiara Fenoglio per Il Saggiatore, 2018, e la ristampa, per gli Oscar Baobab Mondadori, delle *Poesie e prose* curata da Giulia Raboni, del 2020. Negli studi sereniani sono state centrali le due antologie curate rispettivamente da Lanfranco Caretti, Mondadori, 1973, e da Gilberto Lonardi e Luca Lenzini, BUR, 1990. Non è di meno l'*Antologia per la scuola* a cura di Dante Isella e Clelia Martignoni, Nastro&Nastro, 1993.

Sugli interventi critici di maggiore rilievo, si citano quelli di Lanfranco Caretti e Franco Fortini, entrambi risalenti al 1966 e quindi immediatamente successivi alla prima edizione de *Gli strumenti umani*. Una parte di questi è poi stata riportata nell'edizione dei Meridiani a fianco degli interventi di Mengaldo, Isella, Giacomo Debenedetti e Gilberto Lonardi. Negli anni successivi intervengono altri saggi di Pier Vincenzo Mengaldo: celebre è *Iterazione e specularità in Sereni*, del 1972, poi inserito come postfazione all'edizione del 1975 e nell'apparato critico del Meridiano di Isella; ancora, Mengaldo stampa due letture sereniane, di «*Amsterdam*» e «*La spiaggia*», poi entrate nella raccolta *Per Vittorio Sereni* (2013), mentre altri saggi sparsi di Mengaldo sono usciti nelle serie de *La tradizione del Novecento*.

La prima monografia è di Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni* (2001), in cui si danno notizie generali sul pensiero, sui temi e sulle prime influenze. Un lavoro simile, sebbene più tardo, è quello di Edoardo Esposito, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni* (2015), un manuale apparso in occasione del centenario della morte del poeta, che ripercorre i passi più importanti delle quattro raccolte. Nel mezzo, s'inseriscono il saggio di Mariassunta Borio, *Gli strumenti umani di Vittorio Sereni: genesi, struttura e 'silenzio creativo'* (2010), e il volume a cura di Edoardo Esposito

in occasione del centenario della nascita del poeta, *Vittorio Sereni, un altro compleanno. Atti di convegno* (2013), con la partecipazione, fra i tanti, di Stefano Agosti, Enrico Testa, Giulia Raboni, Antonio Girardi e Marcus Perryman. L'ultima pubblicazione è curata da Georgia Fioroni, «*Gli strumenti umani*» di *Vittorio Sereni*, in seguito alla Giornata di studi, Università di Ginevra, 2015, nella quale si leggono anche gli importanti interventi di Umberto Motta, Stefano Carrai e Niccolò Scaffai.

Fondamentali sono i volumi che raccolgono le corrispondenze tra Sereni e altri autori a lui contemporanei, ad esempio Umberto Saba (*Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, 2010), Carlo Betocchi (*Un uomo fratello. Carteggio (1937-1982)*, 2018), Umberto Pazzi (*Come nasce un poeta (1965-1982)*, 2018), Giorgio Caproni (*Carteggio 1947-1983*, 2020), Luciano Anceschi (*Carteggio 1935-1983*, 2013); ma si ricordino anche Alessandro Parronchi, Giuseppe Ungaretti, Vittorio Bodini, Franco Fortini e la redazione Einaudi. Altrettanto valore hanno le traduzioni di Pound, Char, Carlos Williams, Camus, Appollinaire e Valéry, sulle quali l'offerta editoriale è da poco ritornata (2019) proponendo la ristampa del *Musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*.

Per ciò che concerne la pubblicazione di edizioni commentate, l'opera sereniana può contare, ad oggi, solamente su quella di *Frontiera. Diario d'Algeria*, curata da Georgia Fioroni nel 2013.

3. APPUNTI FILOLOGICI

L'apparato critico e filologico redatto da Dante Isella per l'edizione Meridiani è il risultato di una disamina puntuale condotta su una mole di documenti tra le più ampie e più caotiche, «Sicché su tutta l'opera [sereniana] si potrebbe porre il cartello di “Lavori in corso”» (Meridiani, p. XIII). Costante in Sereni è la dilatazione temporale dei suoi scritti: molte poesie de *Gli strumenti umani* sono collocabili in un periodo abbastanza esteso, il quale – come ben specifica lo stesso Isella – non è attribuibile alla lunga gestazione e stesura dei versi, quanto piuttosto si riferisce all'ampio lasso di tempo entro cui il poeta è intervenuto modificando i singoli componenti versali. Ne deriva quindi che le parole di Mengaldo sul fatto che Sereni “non sia un poeta da varianti” denotano la quasi immediatezza dell'aspetto compositivo delle sue poesie, sulle quali manca un intervento massiccio da parte dell'autore. Ciò non toglie che nell'apparato critico di Isella non si trovi un cospicuo numero di minuti interventi lessicali e/o sintattici, che solo da un'attenta rassegna filologica possono emergere in modo evidente e sistematico. Se ne trae quindi che il riferimento di Mengaldo si colloca all'interno di uso comune tra i poeti italiani contemporanei, ossia quello di intervenire in più momenti anche dopo la pubblicazione, così da costituire un ricco numero di casi variantistici che interessano il filologo. Ma in Sereni, e qui si spiegano le parole apparentemente forvianti del critico, questo “ripensamento” post-pubblicazione non avviene quasi mai; quello che invece ritorna moltissime volte è la tensione creativa antecedente all'ultima, definitiva, versione data alle stampe.

Gli strumenti umani sono stati editi per la prima volta nel 1965 dalla casa editrice torinese Einaudi, all'interno della collana “Supercoralli” (SU₁). Sempre per la stessa, a distanza di dieci anni Sereni curò una seconda edizione (SU₂), introdotta da Pier Vincenzo Mengaldo, critico che già nel passaggio dagli anni '60 ai '70 aveva colto in Sereni la maturità dei più grandi poeti. Nel 1986 venne pubblicata per Mondadori, collana “Lo Specchio”, la prima raccolta di *Tutte le poesie*, voluta da Maria Teresa Sereni dopo la scomparsa del marito tre anni prima, e con un primo aiuto di Dante Isella, il quale ne firmò la prefazione. Isella iniziò a predisporre un piano di ricerca filologica culminato nel 1995 con la grande edizione Mondadori, collana I Meridiani, del volume intitolato *Sereni. Poesie*, che ancor oggi rappresenta l'opera di riferimento per tutti. Un'altra importante edizione è quella curata da Giulia Raboni, *Poesie e prose*, con un altro saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, uscita nel 2013 per gli Oscar Mondadori. Chiudono la lista una recente ristampa degli *Strumenti umani* introdotta da Chiara Fenoglio per Il Saggiatore, 2018, e la ristampa, per gli Oscar Baobab Mondadori, delle *Poesie e prose* curata da Giulia Raboni, del 2020. Di una prima *plaque* precedente all'*editio princeps* del 1965 si dà notizia nell'apparato iselliano (I Meridiani, p. 470), ove si evince che essa era destinata alla

pubblicazione per conto de Il Saggiatore nella collana «Le Sileriche». Non si hanno notizie certe circa i testi che doveva contenere, i quali dovevano per altro costituire solamente una minima parte anticipatoria della terza raccolta sereniana.

Quanto alla periodizzazione delle poesie de *Gli strumenti*, se ne ha avviso nella *Nota*⁴ che occupa le pagine finali dell'edizione SU₁, dove Sereni indica come tutte appartengano a una prima collocazione temporale inquadrata all'interno del ventennio 1945-1965. La prima data, molto precedente a quella che segna la definitiva pubblicazione della raccolta, lascia intendere come *Gli strumenti umani* siano un progetto poetico – prima ancora che editoriale – nato già dalle ceneri del *Diario d'Algeria* (1947): ne è la conferma il testo di *Via Scarlatti*, dapprima inserito nel *Diario*, poi posto in limine alla successiva e più matura raccolta. Ci si può chiedere che cosa distingua una stagione poetica da un'altra, quindi i propositi di una raccolta rispetto a quella immediatamente adiacente. Se per alcuni poeti il fattore temporale è determinante per il mutare della propria *voce*, per altri non rappresenta invece una linea di confine così demarcata. Intendo dire che se in alcuni casi l'esperienza di vita converge in poesia e ne riporta i segni certi e le istanze proprie di un tempo al quale essa stessa si lega e nel quale il “verbo” si incarna, in altrettante situazioni è la poesia ad uscire dal tempo, che rimane un mero indicatore cronologico. Possiamo preventivamente affermare che, in via del tutto generale, *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni rientrano in questo secondo caso, dove il fattore “tempo” vale come elemento transitorio, di sfondo all'esperienza gnoseologica rintracciabile nella maggior parte dei versi. Tuttavia, molto diverso è il discorso per ciò che concerne il *Diario*, dove il tema storico è chiaramente centrale e, di conseguenza, la poesia preserva il suo pieno e reale significato se “tradotta” attraverso il linguaggio del *suo* tempo. Quest'ultima istanza caratterizza anche proprio quei testi più “antichi”, tanto vicini per motivi di “nascita” a quelli degli anni Quaranta. In *Uno sguardo di rimando*, oltre al caso della già accennata *Via Scarlatti*, altre liriche dimostrano come l'attaccamento all'effetto cronologico permanga nell'esperienza e nei temi di Sereni, dunque conducendo a un grado di circoscrizione ancora maggiore che potremmo restringere al periodo '45-'57, mentre le altre sezioni appartengono agli anni Sessanta. Diverso ancora è il valore della datazione che si deve riconoscere per ogni singolo testo: infatti, come si legge nella *Nota* citata, essa va intesa come mera dichiarazione di «partenza» (Meridiani, pp. 469-470) utile al lettore per individuare – quando indicata in calce – la correlazione con il tema della poesia. In ogni caso, al poeta suggerisce il solo ordine cronologico di “prima stesura”, senza assurgere al ruolo di “data di composizione”.

Tra le tre edizioni sopra indicate (SU₁, SU₂ e TP) non si riscontrano particolari questioni di natura strutturale, se non l'introduzione del testo *I ricongiunti*, a p. 85, nella sezione *Apparizioni o incontri*,

⁴ Quanto alla *Nota* che precede SU₁, questa sembra essere stata compilata da Nicolò Gallo sotto precisa indicazione di Vittorio Sereni, come risulta da una lettera al poeta datata «Roma, 9 luglio 1965» (in SERENI, *Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, p. 470).

rispettivamente in penultima posizione della raccolta, tra *Pantomima terrestre* e *La spiaggia*. Quanto alle variazioni relative all'apparato introduttivo, queste sono perlopiù di natura editoriale: la *Nota* di Gallo in SU₁ scompare in SU₂, dove è sostituita dall'inedito saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, mentre in TP la Prefazione è firmata da Dante Isella.

Necessitano di un esame filologico i manoscritti, dei quali si fornisce qui una rapida rassegna, dato che tutti sono partitamente descritti nell'ampio Apparato critico dell'edizione dei Meridiani.

In APS I si contano i tre fascicoli dattiloscritti ricolmi di interventi autografi a penna, che vanno sotto la nomenclatura: W₁, W₂ e W₃. Il terzo è privo di pagina iniziale e annotazioni, forse a causa dello smarrimento di parte dei fogli, mentre i primi due – corredati di Note e Indice – formano la raccolta intitolata *Un lungo sonno*, con la quale Sereni partecipò al Premio Libera Stampa 1956, risultandone vincitore. Si vedano gli indici delle tre tavole in questione, riprese così come disposte da Isella (I Meridiani, pp. 478-480):

TAVOLA W₁₅

p. 1	Vittorio Sereni UN LUNGO SONNO
2	APPENDICE A UN DIARIO
3	<i>Diario bolognese</i>
4	<i>Tre frammenti per una sconfitta I</i>
5	II
6	III
7	UN LUNGO SONNO
8	<i>Cartolina luinese [= Un ritorno]</i>
9	<i>Altri versi a Proserpina [= Sul tavolo tondo si sasso]</i>
10	<i>Viaggio all'alba</i>
11	<i>46/47 [= Comunicazione interrotta + Il tempo provvisorio + La Repubblica]</i>
12	<i>Nella neve – *[L'equivoco]</i>
13-14	LA CRISI DEI QUARANT'ANNI
	I. <i>Ignora come sia potuto arrivare... [prosa]</i>
15	II. <i>Porto come una ferita la mia gioia [→ Appuntamento a ora insolita]</i>
16	III. <i>Di schianto il mio braccio s'è abbattuto [→ Nel sonno]</i>
17	<i>Finestra – *[Mille miglia]</i>
18	<i>Gli squali</i>
19	<i>Frammento [→ Ancora sulla strada di Creva]</i>
20	da WILLIAM CARLOS WILLIAMS (traduzioni)
21	<i>Viene l'inverno</i>
22	<i>Lamento della vedova in primavera</i>
23	<i>La strada solitaria</i>
24-25	<i>Queste sono</i>
26	NOTE
27	INDICE

* Figura nell'indice, ma il foglio che la conteneva manca nel fascicolo

⁵ Cfr. Apparato critico di D. Isella, in *Sereni. Poesie*, cit., p. 478.

TAVOLA W₂₆

(La crocetta contrassegna i testi non inclusi in W₁)

p. 1	Vittorio Sereni UN LUNGO SONNO
2	APPENDICE A UN DIARIO
3	<i>Diario bolognese</i>
4-6	<i>Frammenti di una sconfitta I II III</i>
7-8	+ <i>Il ritaglio</i> [prosa] + <i>Guarda il ritaglio triste che s'affloscia</i> [→ <i>Pin-up girl</i>]
9	UN LUNGO SONNO
10	<i>Cartolina luinese</i> [= <i>Un ritorno</i>]
11	<i>Altri versi a Proserpina</i> [= <i>Sul tavolo tondo di sasso</i>]
12	<i>Viaggio all'alba</i>
13-14	<i>1946/47</i>
15	<i>Nella neve</i>
16	+ <i>L'equivoco</i>
17-18	LA CRISI DEI QUARANT'ANNI
	I. <i>Ignora come sia potuto arrivare...</i> [prosa]
19	II. <i>Porto come una ferita la mia gioia</i> [→ <i>Appuntamento a ora insolita</i>]
20	III. <i>Di schianto il mio braccio s'è abbattuto</i> [→ <i>Nel sonno</i>]
21	<i>Finestra</i>
22	+ <i>Mille miglia</i>
23	<i>Gli squali</i>
24	<i>Frammento</i> [→ <i>Ancora sulla strada di Creva</i>]
25	Da WILLIAM CARLOS WILLIAMS (traduzioni)
26	<i>Viene l'inverno</i>
27	<i>Lamento della vedova in primavera</i>
28	<i>La strada solitaria</i>
29-30	<i>Queste sono</i>
31	NOTE
32	INDICE

⁶ Ivi. pp. 478-479.

TAVOLA W₃₇(La crocetta contrassegna i testi non presenti in W₁ e W₂)

p.1	<i>Diario bolognese</i>
2	<i>Cartolina luinese</i> [= <i>Un ritorno</i>]
3	<i>Altri versi a Proserpina</i> [= <i>Sul tavolo tondo di sasso</i>]
4	<i>Viaggio all'alba</i>
5	<i>Un anno di libertà</i> 1946/47
6	<i>Nella neve</i>
7	<i>L'equivoco</i>
8r-v	<i>La crisi dei quarant'anni</i> II III
9 _a	<i>Finestra</i> (vv. 1-3)
9 _b	(vv. 4sgg.)
10	<i>Gli squali</i>
11	<i>Mille miglia</i>
12	+ <i>Le ceneri</i>
13	+ <i>Lei sei del mattino</i>

L'Appendice a un diario raccoglie due componimenti (*Diario bolognese* e *Tre frammenti per una sconfitta*) che Sereni inserirà nella successiva ristampa del *Diario d'Algeria* (Edizione Arnoldo Mondadori, Milano, 1965), pensata durante il periodo di elaborazione della sua terza raccolta. All'estremo opposto è la sezione *William Carlos Williams* che raccoglie quattro traduzioni del poeta statunitense, mentre il nucleo centrale costituito da *Un lungo sonno* e *La crisi dei quarant'anni* presenta già lo scheletro poetico della prima sezione de *Gli strumenti umani*, il cui titolo – *Uno sguardo di rimando* – a quest'altezza ancora non compare.

Le prime tracce del definitivo nome della sezione che apre il volume risalgono “solamente” agli anni che precedono la stampa, quando Sereni lavora al *Piano generale per una ristampa di tutte le poesie non rifiutate, che includerà anche il prossimo libro* (come recita l'intestazione del dattiloscritto APS II). Il nuovo progetto editoriale abbraccia il biennio '60 - '62, e si conclude sicuramente entro il mese di maggio, come si può dedurre dalle indicazioni cronologiche autografe lasciate dal poeta. L'Indice del *Piano* mostra un nuovo ridimensionamento dell'originale “scaletta”, non solo per quanto riguarda l'aggiunta o l'eliminazione di nuovi o vecchi testi, ma soprattutto per la più matura organizzazione complessiva delle liriche, numerate e accompagnate dalla data “di partenza” alla quale già ho accennato. Riporto di seguito l'elenco dei venti componimenti che entreranno poi in *Uno sguardo di rimando*:⁸

⁷ Ibidem.

⁸ Ivi. pp. 472-473.

1	Diario bolognese	1942- >1944<
2	Frammenti per una sconfitta	1943
3	Comunicazione interrotta	1945-1946
4	Il tempo provvisorio	“ ”
5	La repubblica	“ ”
6	Cartolina luinese [= Un ritorno]	1947-1948 ?
7	Altri versi a Proserpina	1941-
8	Viaggio all'alba	1947
9	Nella neve	1948
10	A ritroso [= Viaggio di andata e ritorno]	<1950>
11	L' equivoco	1951
12	Finestra	1954
13	Gli squali	1953>-1956<
14	Mille miglia	1955>-1956>
15	Anni dopo	<1954>
16	Le ceneri	1957
17	Le sei del mattino	1957
18	Il grande amico	1958
19	Scoperta dell'odio	1958
20	Poteva essere [= Ancora sulla strada di Creva]	<1947→1959

L'elenco ricalca abbastanza fedelmente la definitiva versione apparsa nel '65 in SU₁, eccetto per i primi due testi (*Diario bolognese* e *Frammenti per una sconfitta*) dei quali ho già detto in precedenza, e degli *Altri versi a Proserpina* che confluiranno nella terza edizione di *Frontiera*, quella pubblicata dalla casa editrice Scheiwiller nel 1966. Altre considerazioni riguardano la migrazione di alcune poesie che rimarranno parte degli *Strumenti*, seppure cambiando l'originaria posizione in cui erano state inserite: sono i casi di *Paura*, posta dopo *Nella neve*, e di *Giardini*, collocata in posizione successiva a *Le sei del mattino*. Per ciò che riguarda gli ultimi tre titoli dell'elenco (*Il grande amico*, *Scoperta dell'odio*, *Poteva essere*), questi vennero spostati da Sereni, pur mantenendone l'ordine consecutivo, nella sezione *Appuntamento a ora insolita*. Di natura strutturale è anche l'assenza in limine di *Via Scarlatti*, aggiunta solo durante l'ultima fase elaborativa, perciò presumibilmente verso il '62, mentre il trittico formato da *Comunicazione interrotta*, *Il tempo provvisorio* e *La Repubblica* appare essere già scisso nelle singole unità, diversamente da come compariva in APS I sotto il titolo collettivo 46/47 e poi *Un anno di libertà*.

In APS II 82, un quarto foglio presenta un ulteriore sviluppo nonché avvicinamento all'edizione definitiva degli *Strumenti*. Tale elencazione, ampliata a tutte le sezioni della raccolta, è presentata nella sua interezza da Isella nell'Apparto critico (I Meridiani, p. 473), ma se ne riportano di seguito le sole rilevanze di carattere filologico: ai primi venti testi, se ne aggiungono – secondo la numerazione autografa – altri trentadue, per un totale di cinquantadue. Il totale è indice però di un errore “matematico” da parte dell'autore, che inserendo la prima poesia ripresa dal *Diario d'Algeria*,

spuntando – con volontà di eliminare – rispettivamente *Diario bolognese*, *Frammenti per una sconfitta*, *Cartolina luinese*, *Altri versi a Proserpina*, *A un distensionista* e *Addio, addio* e riammettendo *Cartolina luinese* con il nuovo titolo *Un ritorno*, segna la fine della numerazione con il testo quarantaquattro, non contando *L'otto settembre* e trascurando anche altri due componimenti. Ne sorte che il numero totale corretto sia quarantasette, cinque in meno delle cinquantadue liriche che andranno a realizzare l'edizione definitiva.

Quanto agli altri manoscritti de *Gli strumenti umani*, uno tra i più importanti è il quaderno degli autografi che Sereni donò all'amico Lanfranco Caretti nel 1972, accompagnato da una lettera in cui si dava notizia del «famoso scartafaccio» e una visione quantomeno caotica del suo aspetto:

[...] Osservo intanto che spesso i testi riprodotti sulla pagina di sinistra non hanno niente a che fare con quelli riprodotti sulla pagina di destra. Altre volte un testo figura in uno stato pressoché definitivo, segno che precedenti tentativi o stesure quasi compiute erano stati scritti altrove. Altre volte si trovano semplici appunti che poi vengono sviluppati in tutt'altro punto del fascicolo. [...] Mi rendo conto che si tratta di un grosso pasticcio, ma è un pasticcio che mi assomiglia.⁹

Di analogo rilievo è il Fondo Manoscritti di Autori Contemporanei (FMP) dell'Università di Pavia, il cui catalogo edito da Einaudi nel 1982 e curato da Gianpiero Ferretti, Maria Antonietta Grignani, Maria Pia Musatti e introdotto da Maria Corti, dà nota dei numerosi manoscritti e dattiloscritti che Sereni donò a quest'ultima nel '70, accompagnati come nel caso precedente da una lettera:

[...] ho dovuto trovare il tempo di frugare tra altri quaderni, agende, blocchetti e scartafacci: come vedi, un certo materiale sono riuscito a metterlo insieme [...]. A volte ci sono già elaborati rispetto a un appunto precedente che era rimasto mnemonico o che, riprodotto su un foglietto o una busta poi gettati o strappati, è stato semplicemente trascritto e poi ripreso più volte. Altre volte trovi successive copie di uno stesso testo già a buon punto e di cui non esiste una precedente e sia pur grezza stesura. [...] In altri casi trovi su più fogli trascrizioni di versi isolati o di brevi gruppi di versi appartenenti a poesie diverse: si tratta di trascrizioni "pro memoria". In generale puoi considerare che quando una poesia è abbastanza avanti mi aiuto a finirla appunto trascrivendola via via per metterla sempre più in chiaro rispetto ai mutamenti – anche minimi – intervenuti tra una copiatura e l'altra.¹⁰

Da queste poche righe emerge il *modus operandi* di Vittorio Sereni, che si potrebbe riassumere in una scrupolosa opera di *labor limae* volta al raggiungimento, attraverso piccoli ma numerosi apporti, della perfezione testuale. Di quanto fosse importante e centrale la *parola*, sia come elemento poetico che come unità sintattica, ne sono conferma questi lenti e minuziosi percorsi che l'insieme delle

⁹ Cfr. Apparato critico di D. Isella, in *Sereni. Poesie*, cit., p. 474. Per quanto riguarda il lavoro di ordine filologico condotto da Caretti su tali materiali, si veda L. CARETTI, *Uno "scartafaccio" di Vittorio Sereni*, in «Studi di filologia italiana», XLIII (1985), pp. 343-351.

¹⁰ Ivi, pp. 475-476.

“carte” di Sereni dimostrano, in cui emerge l’ordine equilibrato del lavoro del poeta e della sua precisione chirurgica nel ricercare il giusto tassello, anche il più apparentemente superficiale, del suo mosaico. Tuttavia, se la maggior parte dei casi mostra una lavorazione sintetica e “non invadente” rispetto alla globalità del testo, altre volte i documenti dell’Archivio di Luino e di quello pavese mettono in luce indecisioni ben più consistenti. Ne è esempio la genesi del trittico *Comunicazione interrotta, Il tempo provvisorio* e *La Repubblica*, a lungo pensato come un *unicum* e successivamente separato. E ben più consueta è l’operazione di annotare frammenti lirici su fogli separati e decontestualizzati, che già nell’ordine mentale del poeta si sarebbero congiunti poi con altri versi ancora da scrivere, o comunque da riprendere. A questo proposito si ricordi il processo di stesura de *Gli squali*, per il quale Sereni scrive a Fortini nel ’56 avvertendolo della mancanza di un certo numero di versi in un periodo nel quale il testo risultava lacunoso.

Il manoscritto più prossimo alle stampe, sul quale è ancora possibile un ragionamento filologico, è quello indicato con la dicitura SU_a, composto da una cartella grigia di cartone rigido in cui si legge la versione “in fieri” de *Gli strumenti umani*. Questo risale sicuramente al periodo che precede i primi mesi del 1961, dato che la poesia *Paura* (edita appunto nel gennaio di quell’anno) non compare nell’elenco delle poesie di *Uno sguardo di rimando*, sezione che ormai aveva raggiunto una forma definitiva esclusa l’inserzione della poesia *Via Scarlatti*.

Fra gli studi di natura filologico-critica che potrebbero utilmente essere condotti sulle carte di Sereni spicca il nodo del Quaderno B dell’Archivio luinese, un quaderno ad anelli di fogli colorati in cui Sereni riporta le ultime, o quasi ultime, versioni delle sue poesie arricchite da annotazioni autografe, quaderno utilizzato da Isella per la costituzione dell’Apparato critico. Come suggeriscono alcuni studiosi di Sereni, tra cui Clelia Martignoni,¹¹ il quaderno meriterebbe un’edizione autonoma secondo le linee della filologia genetica, anche se il risultato rappresenterebbe un lavoro *interno* al documento in questione, e non invece *esteso* a un processo elaborativo comune, capace di identificare l’intera produzione sereniana. Una soluzione, non tanto di metodo quanto più di risultato, sarebbe quella – come già proposto da alcuni studiosi tra cui Niccolò Scaffai¹² – di porre la filologia d’autore come chiave di lettura delle raccolte di Sereni, a un livello successivo e più dettagliato di quanto ha già dimostrato l’ottimo lavoro di Isella. Ed è proprio perché esiste una base solida (e consolidata) di varianti e lezioni relative agli *Gli strumenti umani* che è possibile dare al “lavoro del poeta” – per riprendere l’espressione già usata da molti critici – un ordine concreto, spiegare l’azione dello scrivere nell’esistere dello scrittore, perché a ogni parola, e sappiamo quanto questa unità sia fondamentale

¹¹ Cfr. C. MARTIGNONI, «Lavori in corso»: elaborare la perplessità?, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, pp. 59-70.

¹² N. SCAFFAI, «Il luogo comune e il suo rovescio»: effetti della storia, forma libro ed enunciazione negli *Strumenti umani* di Sereni, in *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 136-168.

per Sereni, corrisponda un momento, un fatto, un pensiero. Forse anche in questo si cela il significato di tanto lessico dinamico e di tanto “movimento” compositivo, che non a caso nello “sguardo di rimando” sembra trovare la sua più limpida traduzione.

Lo stesso Vittorio Sereni, nelle svariate corrispondenze avute per anni con amici e “addetti ai lavori” – anche su questi scambi epistolari, non tutti colti da Isella, ci si dovrebbe soffermare –, ha manifestato il sentimento instabile e indeciso che ha sempre caratterizzato ogni sua raccolta, specie nel finire dell’una e quando un’altra di già pareva nascere. Ancora di più, allora, è necessario guardare alla poesia sereniana come un *continuum*, tematico, esistenziale e anche filologico; lo dimostra lo stesso *Piano di ristampa di tutte le poesie*, il quale da un lato ripropone “nuovi” o “mai conclusi” volumi di *Frontiera* e del *Diario d’Algeria*, e dall’altro i neo-nascenti *Strumenti*. L’incompletezza, per quanto innavvertita agli occhi dei lettori – di tutti –, era invece una costante allo *sguardo* del poeta. Ne deriva che, dai testi, il percorso da compiersi è a ritroso: dapprima seguendo le deviazioni autografe nei manoscritti e nei dattiloscritti, poi, da queste varianti e postille, completando l’apparato con ciò che Sereni ha lasciato nelle lettere e nelle prose, fino ad arrivare a tracciare i contorni sempre più nitidi di una personalità – ce lo ha detto Mengaldo – silenziosa e riservata. Dopotutto, lo stesso Isella è il padre di questa metodologia, la quale, nel caso specifico, vede ancora spiragli di possibili attenzioni. Circa l’approccio ai testi di Sereni torno a citare la *Nota* che apriva l’*editio princeps* degli *Strumenti*, dov’è esplicita la consapevolezza dell’autore verso il carattere macrotestuale della raccolta. Le cinque sezioni sono legate l’una all’altra con precisi richiami lessicali e tematici, ma soprattutto, dall’elemento “narrativo” generale, al di sopra di ogni altro più piccolo substrato proprio dei diversi nuclei che si possono – più o meno facilmente – individuare. Sparse in tutta la raccolta ci sono poesie che rappresentano dei veri e propri snodi testuali, com’è il caso dei versi – giocando con l’omonimo titolo di una di queste liriche – che affrontano l’evolversi della riflessione metapoetica. Non è strano, ad ogni modo, che in Sereni si possa trovare, cercando con accuratezza, i segni di un insieme coerente, vista l’esperienza editoriale che il poeta ha contratto durante gli anni in Einaudi. Come scrive Scaffai¹³ «ciascun componimento si trova in una certa posizione nell’ordine progressivo, né potrebbe essere dislocato altrove, pena l’alterazione di un senso e di uno sviluppo preordinati». Tuttavia, quest’ordine non sfocia sempre nell’unità macrotestuale, come hanno visto Fortini e Caretti parlando del valore “storico” degli *Strumenti*, piuttosto tende ad accentuare le forme tra loro contrastanti, dove l’ossimoro – tanto presente quanto l’antitesi nei singoli versi – si potrebbe elevare a minimo comune denominatore di tutta l’opera. Dopotutto, anche le stesse ricorrenti iterazioni individuate da Mengaldo giocano proprio a favore di questo movimentato turbamento, interiore e non. Quanto finora detto, si ricongiunge al concetto iselliano – se non reso esplicito, quantomeno

¹³ Ivi, p. 137.

portato alla luce nel suo Apparato – che *Gli strumenti umani* sono contemporaneamente il metodico esito di un piano preordinato e il conseguente “disordine” di un’intima tensione. Su questo aspetto giocano un ruolo fondamentale le varianti autografe e i piccoli interventi di correzione, la “mobilità” della quale ho solo potuto accennare ma che meriterebbe, ripeto, un’analisi più accurata. Ancora una volta, sono le parole dello stesso Sereni a suscitare queste intuizioni e questi orientamenti critici nello studio della sua produzione; si veda una lettera all’amico Giulio Bollati:

Dunque, ho deciso, anche tenendo conto delle istanze di alcuni amici, di pubblicare il libro delle poesie – o meglio mettere in moto la piccola macchina della pubblicazione... – Il libro, almeno idealmente, non è completo. Non lo è ai miei occhi, almeno.¹⁴

Sposto ora l’attenzione su un altro aspetto, già comunque accennato pocanzi. Nel saggio *Iterazione e specularità in Sereni*, Mengaldo attribuisce allo stilema lessicale e morfo-sintattico un valore universale, capace di connotare non soltanto la cifra tecnica dello scrittore, ma anche l’impianto generale di tutta la raccolta. È la costante di Sereni, quella di agire sulla parola e, così, dettare anche i meccanismi della poesia. Qui si colloca il saggio di Scaffai intitolato *Il racconto impossibile*, nel quale si cerca – così come indicato da Mengaldo – di spiegare il motivo di alcuni fenomeni iterativi. Riporto di seguito un esempio a scopo esemplificativo, data l’importanza che un’analisi più esaustiva potrà avere in altri, magari, studi filologici su “questo” Sereni.

L’esito di una prima rassegna sulle concordanze interne agli *Strumenti* mostra come sia ricorrente il termine «primavera», già a partire dal testo di apertura e in altri tre componimenti della prima sezione *Uno sguardo di rimando*; tre se si conta la sola ricorrenza lessicale, altrimenti gli accenni sarebbero di più. Oltre al valore che un termine come questo può rappresentare all’interno di uno studio quantitativo, che però non può più essere, per i motivi detti in apertura, il punto d’arrivo dello studio filologico su Sereni, esso costituisce il segno di un *climax* tematico. Mi spiego meglio, citando le parti in causa delle poesie: in *Via Scarlatti* la «primavera» compare al v. 7, in cui si legge «e forse il sole a primavera», con rimando al successivo v. 8 in cui «Adesso dentro lei par sempre sera». La «primavera», che allude abbastanza palesemente al mito di Proserpina, assume il significato della stagione piena di vita, una metaforica *golden age* appunto, ma ormai in procinto di mutare. Il giorno della luce, quello primaverile, sta lasciando il posto all’inesorabile avvento della sera, alludendo anche al tempo bellico che denota l’altra parte della lirica. A distanza di otto poesie, nell’*Equivoco* ritorna la “bella stagione” nella descrizione dei viali alberati sul tragitto dell’incontro tra il poeta e una donna. Al v. 10 le «amare e dolci all’è di primavera» richiamano, attraverso una sottile “memoria

¹⁴ La lettera a Bollati è datata 10 marzo 1964. La citazione è qui ripresa da N. Scaffai, «Il luogo comune e il suo rovescio», in *Il lavoro del poeta*, Roma, Carocci, 2015, p. 139.

gustativa” di eco petrarchesco, le situazioni di perdita e precarietà. Così, anche in *Ancora sulla strada di Zenna* i vv. 2-3 recitano «Forse perché ridicono che il verde si rinnova / a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?», con lo stesso precario monito di qualcosa che va scemando. Infine, l’ultimo incontro – senza contare il delicato, ultimo rinvio che c’è in *Giardini* – avviene per ben due volte in *Finestra*. specularmente all’inizio, vv. 2-3, e alla fine, vv. 27-28. Qui, il mito proserpinesco e la speranza di un possibile rinnovo sbocciano all’improvviso in avvio con il distico «è venuta di colpo la primavera / che si aspettava da anni», mentre soffocano nell’esito negativo suggerito dallo sguardo del poeta perso sopra i tetti delle case, laddove «quel po' di primavera / e cerca e tenta e ancora si rassegna». Se questo esempio, fra i tanti disseminati nei versi della raccolta, fa da “collante” tra le liriche e dona compattezza all’opera, dall’altro lato misura l’incapacità del poeta nel tornare a unire ciò che ormai è spezzato, perduto nel diverso tempo della vita che non è – a ben vedere – un filo continuo e congiunto ma pezzi di spazio come satelliti nella memoria. Cos’è la durata in Sereni, se non lo spazio continuo delle pagine in armonia con lo screzio del tentato “rimando” stesso? Se non un «morto tempo» che vale per sé e dura quanto il sentimento del vivere e del sapersi, prima o poi, destinati anche a finire?

4. SULLA LINGUA E SULLA METRICA: UNA PRIMA RICERCA IN “UNO SGUARDO DI RIMANDO”

Come nel saggio *Iterazione e specularità in Sereni* di Pier Vincenzo Mengaldo – dove il critico prende a modello *Amsterdam* – a mia volta riprendo uno dei diciotto testi della prima sezione *Uno sguardo di rimando* al fine di permettermi alcune considerazioni.

Leggiamo *Mille miglia*:

Per fare il bacio che oggi era nell'aria
quelli non bastano di tutta una vita.

Voci del dopocorsa, di furore
sul danno e sulla sorte.

5 Un malumore sfiora la città
per Orlando impigliato a mezza strada
e alla finestra invano
ancor giovani d'anni e bella ancora
Angelica si fa.

10 Voci di dopo la corsa, voci amare:
si portano su un'onda di rimorso
a brani una futile passione.

Folta di nuvole chiare
viene una bella sera e mi bacia

15 avvinta a me con fresco di colline.

Ma nulla senza amore è l'aria pura
l'amore è nulla senza la gioventù.

Ci si accorge di come si possa suddividere il brano in tre parti distinte, suggerite in questo caso anche dalla ripartizione grafica, ma che non è tuttavia sempre così immediata in *Sereni*. Il primo momento della poesia corrisponde all'*incipit* (vv. 1-2) reso attraverso un endecasillabo e un dodecasillabo dal ritmo disteso e rilassato, così come quelli che costituiscono l'*explicit* (vv. 16-17), che vanno a formare un “contenitore” perfettamente speculare. Questa simmetria non è rara negli *Strumenti*, anzi, ricorre spesso, soprattutto nella sezione *Uno sguardo di rimando*, come già sostenuto da Mengaldo nel saggio

sopra citato. I tredici versi della lassa centrale possono ulteriormente essere raggruppati in due diversi momenti: il primo alterna endecasillabi e settenari – i tipici versi canonici della poesia italiana – e si esaurisce nei vv. 3-9, con il sintagma «Angelica si fa»; il secondo comincia immediatamente al verso successivo (10) e si protrae sino al quindicesimo, subito prima dell'*explicit*. All'interno di questa seconda parte è possibile un ulteriore sotto-raggruppamento di carattere metrico: infatti, la prima terzina (vv. 10-12) presenta una serie di unità disposte in ordine discendente (rispettivamente un dodecasillabo, un endecasillabo e un decasillabo), invece nella seconda terzina (vv. 13-15), speculare in qualche modo alla prima, l'ordine è ascendente (rispettivamente un ottonario, un decasillabo e un endecasillabo). I versi della prima parte sono sette e quelli della seconda sei, ma se considerassimo il verso 9 come lo “snodo” o il “perno” dell'intero testo, allora avremmo un perfetto bilanciamento versale del tutto simmetrico: 2 + 6 / v. 9 isolato / 6 + 2. Si noti, anche dopo un semplice primo approccio al testo, come l'elemento ricorsivo, o speculare, sia un tratto denotativo.

Ma passiamo adesso all'elemento retorico-lessicale, e in particolare alle figure di parola. L'iterazione si riconosce nell'anadiplosi *ancor-ancora* (v. 8) e in *Voci-voci* (v. 10), così come spicca nel chiasmo finale *Ma nulla senza amore-l'amore è nulla senza*, o nei due simili sintagmi *Voci del dopocorsa* (v. 3) e *Voci di dopo la corsa* (v. 10) i quali alludono al ruolo di ritornello, specie ricordando le rispettive posizioni all'inizio delle due sottounità nella parte centrale della poesia – con il v. 9 che, ancora di più, gioca il ruolo di punto nodale tra di esse. La spiegazione dell'utilizzo di questi espedienti formali è data da Mengaldo, e se per i primi suoni anaforici il valore è quello di sottolineare uno specifico significato – come ad esempio lo *status* temporale invariato in *ancor-ancora* oppure la centralità di una presenza o di un soggetto come nel caso di *Voci-voci* –, in *Ma nulla senza amore-l'amore è nulla senza* Sereni cerca invece di unire «variazione formale» e «rovesciamento semantico, o meglio specularità».15 Infine, l'iterazione di un intero verso o sintagma può essere anche utilizzata dal poeta come un espediente formale più “ampio”, per esempio qui il caso del ritornello.

Specularità e iterazione possono, inoltre, essere intese in senso ancora più generale, ascritto al livello dei significati interni della poesia, dove la “segnaletica” lessicale si fa meno esplicita. Leggendo *Mille miglia* si riconoscono inizialmente due nuclei semantici: uno inserito all'interno dell'*incipit* e dell'*explicit*, l'altro nella strofa centrale. Di seguito si riportano le due tabelle delle ricorrenze (non solo lessicali, ma appunto semantiche), dove nella parte sinistra sono indicati i versi presi in esame, mentre in quella destra i lessemi ritenuti importanti ai fini dell'indagine.

15 P.V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, p. 123.

TABELLA 1 – vv. 1-2 e 16-17	
Per fare il bacio che oggi era nell'aria	<i>bacio; oggi; aria</i>
quelli non bastano di tutta una vita.	<i>quelli [i baci]; tutta una vita</i>
Ma nulla senza amore è l'aria pura	<i>è nulla senza; amore; aria</i>
l'amore è nulla senza la gioventù.	<i>amore; è nulla senza; gioventù</i>

TABELLA 2 – vv. 3-15	
Voci del dopocorsa, di furore	<i>Voci; dopocorsa</i>
sul danno e sulla sorte.	
Un malumore sfiora la città	
per Orlando impigliato a mezza strada	
e alla finestra invano	
ancor giovane d'anni e bella ancora	<i>giovane d'anni</i>
Angelica si fa.	
Voci di dopo la corsa, voci amare:	<i>Voci; dopo la corsa; voci</i>
si portano su un'onda di rimorso	
a brani una futile passione.	<i>passione</i>
Folta di nuvole chiare	<i>nuvole</i>
viene una bella sera e mi bacia	<i>bella sera; bacia</i>
avvinta a me con fresco di colline.	<i>fresco</i>

Dalla TABELLA 1 si nota come i primi due versi siano legati dallo stesso oggetto [in senso grammaticale], ossia il *bacio* (o i baci) e da due distinti, in quanto l'uno incluso nell'altro, indicatori temporali: *oggi* e *tutta una vita*. I vv. 3 e 4 vedono invece la ricorrenza di un nuovo soggetto, l'*amore* – nuovo però solo sul piano lessicale, perché a livello di significato *amore* è una “evoluzione astratta” dei precedenti baci – e dell'espressione *è nulla senza*, prima legata sintatticamente all'*amore* e poi alla *gioventù*, la quale si inserisce a sua volta nel trittico temporale. Infine, ricorre un ultimo elemento, quello atmosferico, in questo caso l'*aria*. Insomma, nei primi versi di Sereni avvengono due processi assieme linguistici e poetici, ossia il passaggio da elementi concreti ad astratti e viceversa, oppure l'oscillazione fra spazi semantici più ampi e più ristretti. Fanno parte di questi sistemi lo spostamento da *bacio* ad *amore* così come quello da *oggi* a *tutta una vita*, che poi regredisce sino alla *gioventù*, la quale si colloca nel mezzo fra gli altri due; ancora, il movimento della “mancanza”, dapprima avvertita nei confronti di un sentimento – è l'amore a dare senso alle cose della vita – e poi migrata verso un preciso periodo dell'esistenza – la gioventù diventa prerogativa necessaria dell'amore stesso.

Il tutto riassunto in un *climax* non proprio “ascendente”, tant’è che l’amore non anticipa necessariamente la gioventù, bensì piuttosto un vorticoso gioco di negazioni che rimandano e aiutano a focalizzare il tempo della poesia sereniana, un tempo che sembra, in questi due versi, tenere le redini di tutto il resto: *oggi* come attualizzazione spazio-temporale dell’esistenza concreta dell’io, e *tutta una vita* intesa come astrazione dell’esistenza stessa, la linea del tempo dell’uomo dall’inizio alla sua fine. Per ultima, la *gioventù* come periodo preciso e, per il poeta, ormai superata all’interno della propria, personale, esperienza di vita. Quella compiuta da Sereni è una messa a fuoco di un bersaglio, un soggetto, cominciando dall’ *hic et nunc* e poi muovendosi *nel tempo*. Un processo riconoscibile cristallinamente in *Mille miglia*, ma non certo singolare negli *Strumenti umani*.

La TABELLA 2 mostra sostanzialmente lo stesso meccanismo, sebbene richieda uno sforzo maggiore per individuare le “spie” testuali. In tutta la prima parte della lirica (fino al v. 10) ricorre la presenza delle *voci* nate dal «furore» – quelle del *dopocorsa* che è la cronaca della gara automobilistica – e poi sfiorite nell’ “amarezza” – il *dopo la corsa*, ossia quando la gara è terminata e il verdetto si conosce –. Anche qui Sereni gioca sul piano espressivo per trasmettere un effetto di cambiamento temporale tra prima e dopo. Ma più interessante è quel *giovane d’anni* al v. 8, collegato alla gioventù e quindi al processo di focalizzazione risolutiva di cui ho detto prima. Una concezione petrarchesca e poi (fra gli altri) montaliana, che individua nella giovinezza il periodo migliore, il più felice, della vita, è tuttavia celata in Sereni, in cui il ritorno al proprio passato viene spesso correlato a quello verso i luoghi luinesi. Quindi, se il piano espressivo non è così esplicito, la presenza di quelle che ho chiamato “spie” all’interno di alcuni testi fa sì che si possa trarre la conclusione che anche il *tempo* in Sereni è un fattore di rimando all’età andata, ricordata nel suo esser stata positiva e spesso migliore di quella del presente. È ricorrente anche il lessico meteorologico, da *nuvole* a *bella sera* e a *fresco* (come l’*aria*), tutti elementi che fanno da contorno a un altro *bacia* e che perciò vanno intesi come fattori sì di cambiamento, ma un cambiamento intriso di una dolce leggerezza. Ad ogni modo, non bastano a sancire un buon esito lirico, perché influenzati a loro volta da altri, più importanti, elementi. Appunto, come si legge ai vv. 16-17, l’*aria*, sebbene «pura», è «nulla senza amore», e questo, a sua volta, è «nulla senza la gioventù». La disposizione degli elementi seguita da Sereni sembra quindi voler sancire una specie di gerarchia: la percezione della *Natura* è influenzata dalla presenza, o dall’assenza, del *sentimento* umano, e questo, affinché mantenga il proprio valore, deve necessariamente sottostare alle regole date dal *tempo*. All’interno di questo rapporto trifasico occorre introdurre un nuovo elemento. Come già aveva provato a spiegare Fortini,¹⁶ si tratta dei due personaggi ariosteschi per antonomasia, Angelica e Orlando. Al di là dei loro ruoli testuali, essi vengono descritti da Sereni attraverso episodi, gesti e situazioni estremamente comuni, come se la

¹⁶ F. FORTINI, «*Gli strumenti umani*», in *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, p. XXIX.

simbologia letteraria fosse discesa all'interno di corpi qualunque, di "persone normali": Orlando, un automobilista sfortunato da soccorrere in mezzo alla strada, Angelica, una donna nostalgica e innamorata che si prepara, invano, al ritorno dell'amato. Così, in Sereni, l' "arte" pare essere direttamente influenzata e dominata dalla natura, quindi inserirsi come primo elemento del trittico – ora quartetto – e fungere da punto di partenza dal quale si evolvono le altre istanze.

La questione della tecnica stilistica merita un'altra considerazione, sempre restando nell'ambito di iterazioni e «reticenze», come le chiama Fortini nel saggio citato¹⁷. Si badi all'ampia presenza di segni di punteggiatura (tre puntini di sospensione, lineette singole e doppie, parentesi ecc.), tutti con funzione ritmica spesso concentrata sulle pause e sulle sospensioni più o meno brusche. Come nota sempre Fortini, ma com'è quasi scontato nel caso di un poeta attento come Sereni, questi elementi fanno parte di un ponderato sistema metrico e di personale dizione, volto soprattutto a conferire la corretta intonazione necessaria per affrontare la lettura dei testi, quindi attribuirne il giusto significato; un significato che in questo caso è reso anche dai silenzi e dalle «incompiutezze». Da questi minimi elementi sintattici si arriva a un più ampio grado di sviluppo macrotestuale, proprio quindi dell'intera raccolta. Un percorso che va di pari passo con quello a cui già si è fatto accenno nel caso dello sviluppo semantico di alcuni termini ricorrenti, aventi come risultato soprattutto l'oscillazione antitetica propria degli *Strumenti* anche sul piano del linguaggio. Uno "strumento", quest'ultimo, che messo a disposizione della poesia non si eleva mai a fenomeno universale, ma rimane aderente agli spigoli della vita vera, ai contorni della singola parola. La lingua di Sereni è il risultato dell'impasto fortiniano tra «parlato» e «narrato», che legittima quindi tutte le variazioni dette e offre «una prova ulteriore di quella capacità oggettiva di dire una verità sulla verità storico-sociale del nostro tempo. [...] In Sereni [...] hai piuttosto il linguaggio medioborghese e medioeuropeo che su di un fondo umanistico, da cui emergono le frequenti criptocitazioni, integra non tanto o non soltanto elementi di un lessico d'altra provenienza ma *cadenze, esitazioni e pause* tipiche di quel ceto o genere».¹⁸

Riguardo a queste "sconnessioni" e uscendo ora dai confini di *Uno sguardo di rimando*, propongo qui si seguito un rapido confronto tra il primo e l'ultimo testo della raccolta: *Via Scarlatti* e *La spiaggia*.

¹⁷ Ivi, pp. XXXII-XXXIII.

¹⁸ Ivi, p. XXXV.

Con non altri che te
è il colloquio.

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

E qui t'aspetto.

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.

Oltre alla rispettiva attenzione circa l'impaginazione e l'equilibrio nella ripartizione strofica, che si equivale in entrambi i testi, si nota come ne *La spiaggia* siano molto più numerosi quei segni di sospensione di cui ha parlato Fortini, quasi del tutto assenti nella lirica *in limine* della raccolta. Una pausa che non è solo ritmica – sebbene l'ultimo testo sia più lento e disteso rispetto al primo – ma soprattutto tematica. Il «colloquio» con il tu di *Via Scarlatti*, una presenza labile e imprecisata, diventa l'assenza e la solitudine della *Spiaggia*, dove «sono andati via tutti». Allo stesso modo, l'oscillazione tra figure di suono e paesaggi desolati e muti, tra la strada milanese e la spiaggia marina, tra l'esistenza e le «toppe d'inesistenza», rappresentano l'incontro-scontro tra vita e morte, sono, come scrive Fortini, «conferma di identità e scatto al suo superamento».¹⁹ Dunque, la lingua di Sereni muta – non credo si possa parlare di “evoluzione” – secondo modulazioni che implicano un'aderenza al vissuto, o, meglio, a ciò che vive rispetto a ciò che muore, non solo da intendersi come qualcosa che si esaurisce, ma che, come i morti ne *La spiaggia*, torna a rinascere: «parleranno». Questo

¹⁹ Ivi, p. XXXVI.

percorso ciclico che detta l'andamento poetico ed esistenziale di tanta poesia sereniana – e maturato negli *Strumenti umani* – riemerge in superficie sotto forma dialogica. La perpetua attesa di un colloquio con sé stessi, con gli altri e con chi, ancora, manca di esistere... i passi dell'uomo-poeta talvolta sicuri e altrettante volte incerti, mossi sulla superficie disomogenea di una vita che è sì quella biografica, ma che si fa anche terra comune, esperienza condivisa che muove dal singolo al plurimo, dal concreto all'astratto e viceversa. Una lingua, quella di Vittorio Sereni, che nel salire e nello scendere o nell'andare indietro e avanti si costruisce di ritorni. Diventa quindi storia e di tutti e dei singoli, come ha intuito Fortini, immagine di «un 'presente'», come invece lo ha definito Caretti, «assai intricato, una materia viva e fluida, imprevedibile e sconcertante, [...] con uno stile sempre più complesso e polimorfo».²⁰

Mi immergo un po' più a fondo nella lingua degli *Strumenti*, ormai distaccata da quella tendenza ermetica che aveva contraddistinto invece le prime due raccolte, *Frontiera* e *Diario d'Algeria*. Nel saggio *Il solido nulla*, Mengaldo, riprendendo gli studi di Isella, afferma che con la pubblicazione della terza raccolta sereniana si è assistito a un «salto di genere» piuttosto che a «un semplice cambio di stile»,²¹ dovuto al connubio tra una lirica elevata e una forte iniezione prosastica, le quali come corde musicali risuonano all'unisono non senza un certo “guizzo”, come lo chiama Isella, di tensione. Per quanto concerne la cifra della “nuova prosa” di Sereni, la riflessione è affrontata da Mengaldo nei seguenti termini: «il Sereni degli *Strumenti* è forse un grande lirico puro, metafisico e verticale, abilmente travestito per non dir truccato da poeta-prosatore e narratore esistenziale».²² Basti pensare ai testi di *Ancora sulla strada di Zenna* o de *L'equivoco*, nei quali il poeta viaggiatore osserva i luoghi che lo circondano, soffermandosi sugli oggetti (da qui il riferimento di Isella alla “poetica degli oggetti”) con uno sguardo assieme superficiale – di semplice scorrimento, di passaggio, ma che non significa “banale” – e penetrante, capace cioè di incidere la superficie del reale per toccare tematiche ben più radicali. Altrettanto celati nel sottosuolo dei versi sono gli echi e le fonti che hanno influenzato lo stile poetico di Vittorio Sereni. Per quanto riguarda la prosaicità, molto si deve a poeti-amici quali Betocchi e Bertolucci, ma anche ad autori conosciuti solo attraverso l'opera di traduzione condotta da Sereni: Char, Apollinaire e Williams, senza contare l'influenza di prosatori veri e propri come Camus, oppure di quei poeti che già avevano uno stretto sodalizio con il “verso lungo”, su tutti Rilke e Celan, non dimenticando Whitman. Ad ogni modo, stando all'interno dei limiti della sezione *Uno sguardo di rimando*, molto del lessico rinvia a quello montaliano degli *Ossi di seppia* e delle *Occasioni*, con accenni – anche se ridotti nella terza raccolta – a Ungaretti e Quasimodo, mentre

²⁰ L. CARETTI, *Il perpetuo presente di Sereni. «Gli strumenti umani»*, in *Sereni. Poesie*, pp. XLV-LI, a p. XLV.

²¹ P.V. MENGALDO, *Il solido nulla*, in *Sereni. Poesie*, pp. LXVII-LXXXVI.

²² Ivi, p. LXX.

restano forti (con vicinanza sottolineata anche dal titolo di una poesia) i richiami a Saba, specie per la sua «fedeltà all'esistenza» e il collocarsi sempre nei «paraggi della prosa».²³ Ma non solo i moderni abitano il “retro” della poesia sereniana, perché già la tendenza lirica a costruire la poesia attorno a specifiche unità primarie, vale a dire il processo di “sintetizzazione” del reale sino ad arrivare alla sua essenza, è propria di Petrarca e, se vogliamo, addirittura dei latini Virgilio e Lucrezio. A proposito di Petrarca, è lo stesso Sereni a riconoscere che:

C'è stato un momento, o piuttosto un periodo, nel nostro secolo italiano in cui ogni possibile nozione di poesia si restringeva nei termini della poesia lirica, anzi della lirica senz'altro. [...] La nostra gioventù – parlo di una parte della mia generazione e senz'alcun riferimento alla cosiddetta poesia pura – pensava anzitutto a Leopardi, ma dietro Leopardi invocava il Petrarca. Petrarca *era* la poesia.²⁴

Ne deriva che, quando si affronta la poesia di Sereni, è necessario guardare a Petrarca come “archetipo”, ciò che comporta anche una serie di presenze lessicali e di immagini che legano l'uno alla poesia dell'altro. Tra le prime di queste analogie c'è il nostalgico sguardo ai luoghi del passato, dell'età giovanile, luoghi che in Petrarca coincidono con quelli della Valchiusa, mentre in Sereni con l'area del Lago Maggiore; in entrambi i casi i poeti riscoprono la loro pena ogni volta che vi fanno *ritorno* e nel loro immaginario poetico tutti i luoghi diventano Valchiusa o Luino. Questo processo di assimilazione fa parte di un più generale fenomeno di “classicismo petrarchesco” in Sereni, che funziona attraverso la creazione di precisi *topoi* ricorrenti all'interno della poesia, ottenuti abbandonando il significato denotativo d'origine e abbracciando invece tutte le denotazioni possibili. A Petrarca si devono ad esempio alcuni riferimenti che rimandano in particolare alle rime in morte di Laura, nella seconda parte del *Canzoniere*; oppure la concezione della primavera da intendere come metafora dell'età giovanile o della rinascita, che in Sereni spesso tarda o rimane nel passato – si ricordi il «morto tempo» di *Il tempo provvisorio* che è anche il petrarchesco (ma del *Trionfo dell'Eternità*, v. 77) «morto il tempo e variato il loco»²⁵ – per una concezione più ampia del moto cronologico. Ancora di tipo petrarchesco è la trama del verso tutta cucita da aggettivi e sostantivi che affiancano i loro contrari, all'interno di un gioco di chiaroscuri, di luci e ombre, che ben si riconosce

²³ V. SERENI, *Gli uccelli sono un miracolo*, in *Sentieri di gloria*, Milano, Mondadori, 1995, p. 46. Rispetto alla «fedeltà all'esistenza» della poesia e della scrittura, Sereni scrive ne *Gli immediati dintorni*, p. 70: «[occorre] mettersi in grado di aderire meglio a quanto ha di vario il moto dell'esistenza».

²⁴ V. SERENI, «*Si dolce è del mio amaro la radice*», «Corriere del Ticino», 22 giugno 1974. La conversazione sul Petrarca tenuta a Lugano il 7 maggio 1974 è stata ripetuta, con lo stesso titolo, a Pavia il 14 maggio 1975 e, successivamente, con il titolo *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, a Gargnano il 13 luglio 1975, a Modena il 2 aprile 1980 (Cfr. O. GUERRIERI, *Sereni si specchia nelle acque di Petrarca*, «Tuttolibri», 6, 1980, p. 6) e a Milano il 3 settembre 1980. Ora si può leggere in *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, Venezia, Neri Pozza, 1983, poi in *Sentieri di gloria*, pp. 127-146, da cui si cita.

²⁵ Cfr. F. D'ALESSANDRO, *Il dialogo con i classici*, in *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita&Pensiero, 2001, p. 197.

nella seconda parte del testo di *Viaggio di andata e ritorno* (vv. 6-10). Qui di seguito le parole di Sereni, consapevoli di questo lascito petrarchesco:

Mai nel Petrarca, luci aspetti e suoni sono così vividi o così soavi, mai il paesaggio così struggente come quando gli è imminente una nube o un'ombra di mestizia o di *stazio*: il positivo del negativo e viceversa, il canto e il controcanto, l'accendersi e lo scolorare, la *vampa* e la sua *cenere*.²⁶

Anche l'iterazione – inserita spesso in un andamento complessivo circolare –, per quanto faccia parte del patrimonio stilistico sereniano, può essere una almeno indiretta conseguenza delle influenze petrarchesche. Si aggiunga la centralità dell'esperienza che si ripercuote e si rinnova come avvenimento ciclico e costante, come qualcosa che ritorna e che il poeta rivive ogni volta con qualche “variabile” – non a caso ho usato l'espressione che riprende il titolo della quarta raccolta, *Stella variabile*, dove tale fenomeno è peculiare –. Infine, data in questa tesi la centralità della prima sezione degli *Strumenti umani*, non si può evitare un'ultima riflessione sullo *sguardo*. Sereni ha scritto ne *L'Opzione* di quanto ne nutrisse un certo «feticismo», sia nel guardare egli stesso che nel ricevere a sua volta uno “sguardo di rimando”. Il rapporto sensoriale istituito attraverso la vista ricorda inevitabilmente la poesia italiana due-trecentesca, in particolar modo i versi degli Stilnovisti e di Petrarca. Dall'intervento di Sereni su Petrarca si ricava l'attenzione per i modi con cui il poeta aretino descrive gli occhi di Laura e il loro «vago lume» nel celebre sonetto *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* (R.v.f. 90).²⁷ Come detto in precedenza, si deve (anche) a Petrarca il saper mitigare attraverso i sensi ogni aspetto del reale, affinché a sua volta ogni suo elemento risponda al poeta con un gesto *di rimando* a completamento della propria esperienza. Tuttavia, sembra che anche *Via Scarlatti* e l'attesa del «colloquio» possano apparire come fenomeni di tali “contatti” tra mondo interno ed esterno. E sempre guardando a questa poesia attraverso una “lente petrarchesca”, l'espressione «Con non altri che te / è il colloquio» (vv. 1-2) si inserirebbe all'interno di un dialogo possibile con la stessa poesia, un fare, quindi, metapoetico che già in Petrarca risuonava nella parte finale della canzone *Chiare, fresche et dolci acque*: «Così l'antico, accommiatando il proprio testo, gli parla, come parlando a un esser vivo».²⁸ Ma se questa può sembrare una mera fatalità, anche poco probabile, di interconnessione testuale, non lo è di certo il sentimento di dolore condiviso causato dalla perdita: in Petrarca ha espliciti riferimenti amorosi mentre in Sereni è molto più correlato all'esperienza passata, alla propria unità personale minata dai “vuoti” lasciati dalla storia e dalla vita stessa. In entrambi, tuttavia, emerge l'autocompatimento per ciò che non hanno saputo proteggere, preservare, a causa

²⁶ V. SERENI, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, p. 133.

²⁷ Cfr. F. D'ALESSANDRO, *Le ascendenze petrarchesche negli «Strumenti umani» e in «Stella variabile» di Vittorio Sereni*, in *Petrarca e i moderni. Da Machiavelli a Carducci*, Pisa, Edizioni ETS, Reslitteraria 1, 2009, pp. 242-43.

²⁸ Ivi, pp. 243-44.

della propria debolezza divenuta un'indelebile colpa. Sono esemplificativi in questo senso gli ultimi due versi di *Nella neve*: «Per una traccia certa e confortevole / sbandavo, tradivo ancora una volta». A conclusione di questa parte sul “petrarchismo sereniano”, riporto alcune osservazioni di Francesca D’Alessandro, che mi paiono perfettamente capaci di riassumere, attraverso l’analogo “modo di lavorare”, i folti legami che intercorrono tra questi due poeti. Sereni riconosce che il modo di operare di Petrarca è molto vicino al proprio, specie quello degli *Strumenti umani*:

[Sereni su Petrarca]

Sappiamo che era instancabile, mai quieto nel correggere, nel variare, nel trapassare, 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 che 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.²⁹

[Sereni su *Gli strumenti umani*]

Un’altra avvertenza concerne il caso di versi o frasi di autori del passato, o contemporanei, inseriti talvolta e non sempre dati tra virgolette o in corsivo. Risulteranno individuabili nella stessa misura in cui sono affiorati e entrati nel discorso. Per questo appare superfluo indicarli e, tanto più, sottolineare il senso e il fine della loro adozione.³⁰

Non c’è solo Petrarca, però, all’interno del *background* espressivo e compositivo di Sereni, ma molti dei poeti moderni e contemporanei, come, su tutti, Montale. Il cui apporto alla lirica sereniana deve necessariamente passare attraverso una delle componenti più importanti della poesia del ligure, cioè la presenza dantesca. Sul dantismo sereniano si erano già cimentati Lonardi e Lenzini nell’introduzione a *Il grande amico, Poesie 1935-1981*, con particolare attenzione alle prime due raccolte del poeta lombardo. Ma negli *Strumenti umani* la presenza dantesca potrebbe cominciare già dal titolo – anche se la proposta mi pare un po' tirata –, dato che in *Purgatorio* II 31 troviamo un parallelo «gli argomenti umani».³¹ Per quanto consta, una volta ammesso che ci possano essere delle interferenze dantesche, sappiamo dall’apparato di Isella che il titolo scelto da Sereni per la sua terza raccolta è cavato direttamente da un passo di *Ancora sulla strada di Zenna*, pur con significati in parte differenti e semanticamente più ampi. Quello che, forse, è più interessante evidenziare in questo contesto è la “fisicità” della poesia sereniana che, più o meno esplicitamente, si avvicina a quella della *Commedia*. Se dunque Petrarca aveva contribuito alla liricità delle poesie di Sereni, Dante la controbilancia con la fisicità, un tratto che, in letteratura, gli appartiene quasi di diritto. Senza però

²⁹ V. SERENI, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, p. 139, qui ripreso da F. D’ALESSANDRO, *Le ascendenze petrarchesche negli «Strumenti umani» e in «Stella variabile»*, p. 250.

³⁰ Ivi, p. 253.

³¹ L. SCORRANO, *Dantismo ‘trasversale’ in Sereni*, in *Il Dante “fascista”. Saggi, letture, note dantesche*, Ravenna, Longo Editore, n. 68, 2001, pp. 148-149.

dimenticare che a Dante, specie al Dante stilnovista, si devono anche alcuni meccanismi legati allo sguardo e all'incontro, fenomeni cui ho già accennato in precedenza nel caso de *L'equivoco*.

Del lessico specifico di matrice dantesca si può avere notizia nel commento ai singoli testi. Invece, sempre restando all'interno dei confini della prima sezione degli *Strumenti*, vorrei piuttosto fornire un esempio della convivenza Petrarca-Dante. Leggiamo *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,
spezzata la sbarra
inane il chiavistello
e grande un'aria e popolosa attorno
a me piccino nella morte,
i corsi l'uno dopo l'altro desti
di Milano dentro tutto quel vento.

Concentrandosi sull'immagine della morte (sognata) del poeta, si possono individuare in maniera abbastanza nitida i due emisferi referenziali: quello riferibile a Petrarca e quello a Dante. Al primo spetta, per i motivi esaminati sopra, l'"emisfero lirico", mentre al secondo quello prettamente "lessicale", e cioè, in particolare i vocaboli e le espressioni *dissigilla*, *disfatto*, *fresca*, *grande un'aria e popolosa*, *vento*. L'immagine dell'io che assiste "in diretta" al momento della propria morte, oppure "vede" l'anima (o il corpo) di sé stesso defunto, è anche – indirettamente – in Petrarca. Nella celebre canzone *Chiare, fresche et dolci acque* ricorrono alcune espressioni in cui il poeta immagina la propria morte, diversa da quella descritta da Sereni, ma pur sempre motivo per una riflessione elegiaca sul momento del trapasso e, di conseguenza, sul rapporto tra vita e morte. Cito per intero la seconda strofa:

S'egli è pur mio destino,
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo:
ché lo spirito lasso
non poria mai in più riposato porto
né in più tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata et l'ossa

L'immagine sereniana del vento – l'intuizione si deve a D'Alessandro³² – oscilla tra le atmosfere dantesche (si pensi al canto V dell'*Inferno*) e quelle che, nel *Canzoniere*, si associano alla morte di Laura («parlan di me dopo la morte, è un vento»). Al fronte lirico si affianca quello lessicale, retto da alcuni elementi disposti lungo (quasi) tutta la lirica. I termini sopra indicati appartengono soprattutto alle prime due cantiche della *Commedia* e donano quel carattere “materiale” e “fisico” che mancava. Il risultato del connubio tra le due ascendenze fa in modo che questa poesia di Sereni s'inserisca entro un “mezzo” (*medium*) sospeso tra il reale e l'immaginato, tra ciò che è terreno e ciò che invece appartiene all'*altrove*.

Tenendo *Le sei del mattino* come esempio, tentiamo adesso alcune considerazioni sulla metrica. Di certo, quella di Sereni è caratterizzata dalla libertà versale tipica di molta poesia contemporanea, ma sarebbe un errore considerarla solo come espressione “istintiva” del poeta. Al contrario, Sereni, come mostra una chiara consapevolezza nell'utilizzo del lessico e degli stilemi sintattici, così si deduce possa aver fatto anche sul piano metrico e ritmico. Si leggano, in tal senso, le parole del poeta:

Si convive per anni con sensazioni, impressioni, sentimenti, intuizioni, ricordi. Il senso di rarità o eccezionalità che a ragione o a torto si attribuisce ad essi, forse in relazione con l'intensità con cui l'esistenza li impose, è la prima fonte di insoddisfazione creativa, anzi di riluttanza di fronte alla messa

³² F. D'ALESSANDRO, *Le ascendenze petrarchesche negli «Strumenti umani» e in «Stella variabile»*, pp. 256-57.

in opera, che si traduce (peggio per chi non la prova) in nausea metrica, in disgusto di ogni modulo precedentemente sperimentato...³³

È indubbio, quindi, che l'apparente "spontaneità" percepibile soprattutto negli *Strumenti umani* sia frutto di una lunga e attenta preparazione. Di questa ricerca – meglio *labor limae* – si è già dato conto nel capitolo 2. Generalizzando, si può affermare che Sereni sia un poeta "polimetrico", capace di utilizzare all'interno del proprio repertorio poetico dalle unità più brevi, come il quinario, fino all'ultraendecasillabo. Torniamo però al testo delle *Sei del mattino*, preso a campione per una panoramica valida entro la sezione *Uno sguardo di rimando*. Tra le figure primeggiano, in ordine di quantità, gli ossimori, gli iperbati e le anastrofi, i quali rientrano nel mosaico che Sereni spesso ricrea all'interno del tessuto metrico, tutto giocato su inversioni e riprese. La poesia è aperta da un verso canonico, un endecasillabo con accenti di 1_a, di 4_a e di 6_a («Tutto, si sa, la morte dissigilla»), anche se prevalgono quelli con accenti di 3_a e 6_a (ad es. «calda ancora di me che più non ero»), oppure accenti di 4_a e di 8_a («e grande un'aria e popolosa attorno»), o ancora ritmi giambici («i corsi l'uno dopo l'altro desti»). Altrettanti sono i settenari – anch'essi per lo più canonici –, mentre si conta al v. 9 l'unico caso di verso lungo, un "normale" alessandrino. I versi maggiori di undici sillabe sono numerosi nella prima sezione degli *Strumenti*, ma presentano tutti un ordine ritmico e metrico abbastanza calibrato. Oltre ai casi di dodecasillabi e tredecasillabi, i versi superiori si compongono spesso di due versi brevi accostati, per esempio un doppio novenario, oppure un trisillabo sdrucchiolo più endecasillabo nell'*incipit* di *Anni dopo* («La splendida - la delirante pioggia s'è quietata»).³⁴ Sono rari i casi in cui i versi più lunghi non rientrano all'interno di questa "somma", ma bisogna pur sempre tener conto che, nonostante il lavoro sereniano anche nella metrica, la tendenza è sempre verso quell'effetto prosastico che gioca piuttosto in favore del ritmo e del tono.

Infine, un appunto anche sulla divisione "strofica", ricorrente soprattutto nella prima sezione. Già in *Via Scarlatti* – componimento che apparteneva al *Diario*, dove gli schemi metrici erano più aderenti a forme standard e riconoscibili – è possibile osservare come il poeta scelga di suddividere i diciassette versi in tre momenti distinti. Questi, non possono però ancora essere chiamati vere e proprie strofe o lasse – cosa comunque rara in Sereni – bensì gli si possono attribuire i ruoli di *incipit*, *explicit* e *corpus* centrale: una disposizione che risente di certo Saba (ad es. di *Trieste e una donna*). Lo stesso si può dire per *Mille miglia*, sia per un discorso di contenuto, sia di lunghezza, sia di ritmo, specificatamente ricercato nell'apertura e nella chiusura. Leggermente diversi, invece, i due casi di *Finestra* e *Le ceneri*, dove la tripartizione non si spiega secondo le "regole" dette sopra, ma sembra

³³ V. SERENI, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013, qui citato direttamente da A. GIRARDI, *Sintassi e metrica negli Strumenti umani*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, p. 165.

³⁴ Cfr. GIRARDI, *Sintassi e metrica negli Strumenti umani*, pp. 165-78.

adottare un uso più comune della strofa. Infine, per quanto riguarda il *corpus* centrale, ma anche i testi costituiti da un unico periodo lungo, Sereni pare lasciarsi andare a un flusso disteso di coscienza; flusso a volte solo apparente, perché si è visto che il “lasciarsi andare” alla corrente del proprio istinto non è il reale *modus operandi* sereniano, il quale agisce, invece, all’interno di un sottilissimo e collaudato *ordine*. Anche questo aspetto contribuisce a rendere *Gli strumenti umani* – visti qui solo nella loro prima sezione – la raccolta più matura di Vittorio Sereni, un poeta che ha raggiunto la definitiva consapevolezza della propria *voce* e dei modi secondo cui modellarla.

5. LO “SGUARDO DI RIMANDO”. NOTE E INTERPRETAZIONI

Il titolo *Uno sguardo di rimando* è ricavato da un verso de *L'equivoco* (v. 4), e se ne può suggerire il medesimo *iter* di scelta relativo al titolo complessivo della raccolta, che lo stesso Sereni ha giustificato in una sua lettera all'amico Franco Fortini per quegli “strumenti umani” di cui si discorre nel v. 18 di *Ancora sulla strada di Zenna*. Così come in quest'ultimo caso, anche lo “sguardo” a cui la prima sezione fa riferimento non è propriamente coincidente, nel campo semantico, con la dinamica messa in luce ne *L'equivoco*, perché se ne osserva un uso generalizzante, a mo' di sineddoche, che finisce per “coprire” tutte le diciotto poesie della sezione.

Per illustrare il valore che lo “sguardo di rimando” assume sul piano macrotestuale, mi riallacerò inizialmente a un fattore esterno, quello cronologico, che lo stesso poeta, dopotutto, ha indicato come “poco importante”. Ebbene, forse un legame indiretto dato dal *tempo* esiste, e si spiega se posto in relazione allo stesso sintagma scelto per il titolo: vale a dire che se quest'ultimo è stato concepito solo dopo il '60, e se le poesie della prima sezione rinviano invece a periodi antecedenti, lo “sguardo di rimando” ha significato “retroattivo” sul piano metapoetico. Indica dunque una *poesia* più “arcaica”, magari addirittura sentita ancora appartenente a temi e situazioni tipici delle prime due raccolte, e verso le quali appare dunque necessario un accenno di legame, appunto uno “sguardo di rimando” che unisca il *prima* e il *dopo*.

Ma oltre a essere visto come elemento interno e proprio della scrittura sereniana, lo “sguardo di rimando” va concepito anche – e soprattutto – per il suo valore poetico-esistenziale. Le diciotto poesie della sezione interagiscono tra loro formando piccoli nuclei tematici che, nel procedere della lettura, si evolvono, mutano, fino a svanire. È interessante come il *viaggio* sia un bisbiglio in sottofondo, ma allo stesso tempo rappresenti una chiave per seguire le tracce che Sereni ha lasciato lungo la strada – quella della poesia. Non resta che cominciare a piccoli passi, muovendosi lungo tale percorso fatto di parole, di immagini, tenendo sempre presente che qui lo *sguardo* è lo strumento principale, e che a esso ne segue sempre uno di *rimando*. Dunque, l'atto del guardare non è unidirezionale ma – ed è da qui che la poesia nasce – prevede un ritorno, un *feedback* visivo che muove il metaforico passeggero o passante, inconsapevole di quanto uno “sguardo di rimando” possa alterare ciò che veniva dato per certo lungo la strada, e quanto l'io stesso possa – talvolta – riconoscersi mutato poesia dopo poesia, appunto sguardo dopo sguardo.

La vista del paesaggio urbano devastato ancora dalle insidie belliche apre la raccolta. Da *Via Scarlatti*, a Milano, fuori dalle porte di casa il poeta disegna un'attesa vana, incompiuta, la quale si spegne nel prolungamento della medesima: «E qui t'aspetto». Il viaggio macrotestuale ritarda, anziché

procedere, regredisce. Il testo è infatti recuperato da una precedente raccolta, così come la memoria è l'oggetto che il poeta tenta di riafferrare, ma che giace oscura e irraggiungibile: «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». Così, il *rimando* accarezza nelle poesie successive anche il tema storico, dove i vuoti e le delusioni del poeta diventano motivi espliciti di tensione, disequilibrio e ripudio. I sovrani (di Savoia) «fuggiaschi» ed «esuli» in *Comunicazione interrotta*, le «mura smozzicate delle case dissestate» in *Il tempo provvisorio* e i «presagi» di un avvento di cui «nessuno ne sa niente» in *La Repubblica*: questi elementi sono i cocci di un'Italia instabile e insicura, incapace di risollevare le proprie sorti. Lo sguardo segue il movimento delle cose, fino a rendersi anch'esso spostamento concreto nel nucleo di cinque testi che da *Viaggio all'alba* arriva a *Viaggio di andata e ritorno*. Sereni procede verso i paesi del Lago Maggiore, culla della propria giovinezza verso la quale l'io nutre il desiderio di «spieghiarsi» nuovamente, come segno di un'avvenuta riconciliazione. Qui, il passato è il vero tempo poetico al quale il poeta ambisce di fare ritorno al fine di costruire un nuovo presente, una memoria solida. Sennonché l'insistenza porta all'aggravarsi di un vuoto che nel rapporto *lago-lacuna* (*Un ritorno*) mostra la definitiva incompatibilità con quei luoghi ormai perduti nell'antico passato, verso i quali «pari più non gli era il mio respiro». Nemmeno le apparizioni miracolose di *Nella neve* – molto vicine a quelle montaliane degli *Ossi* – sono sufficienti a sancire l'esito positivo dell'auspicato ritorno all'appartenenza passata; anzi, la *paura* nel titolo successivo sembra essere la sola possibilità di scampo, il bagaglio pesante e lacunoso che Sereni è costretto a portare con sé per il *viaggio di ritorno*. «C'era tra noi il mio sguardo di rimando» è il verso che, ne *L'equivoco*, trova la prima e unica esplicita connessione con il titolo della sezione, nonché la prima situazione in cui lo scambio di sguardi avviene tra due persone. L'incontro tra l'uomo e la «bionda e luttuosa passeggera» dura pochi istanti, il tempo di un'intuizione e di qualche passo mosso in direzione opposta l'uno dall'altra, separati dai rumori caotici di una via milanese. L'esempio più nitido della contrapposizione che caratterizza le ultime poesie è ripreso in *Ancora sulla strada di Zenna*, una lirica distesa e dal forte tono prosastico in cui nel connubio moto-stasi trapela l'angoscia interiore dell'uomo. Si contrappone qui la vitalità della corsa in automobile alla staticità degli oggetti e delle persone lungo la strada, mentre avanza la consapevolezza di ciò che muta definitivamente. La possibilità del cambiamento è sentita da Sereni come un evento globalizzante e uniforme, che riconosce nella stagione primaverile il presagio del suo avvento. Già presente in *Ancora sulla strada di Zenna*, la «primavera» è attesa in *Finestra*, dove il «vivo alito» sembra ricondurre al vento della rinascita che scorre lungo i terrazzi delle case cittadine, quando l'io ne sente il soffio sulla pelle, ma «cerca e tenta e ancora si rassegna». Il senso di crisi del poeta s'accentua in *Gli squali*, mentre volge lo sguardo verso l'orizzonte marino e i pesci famelici sbranano persino quel poco che resta nel «mezzo sonno»

che assopisce la vita; e se questa pare rinvigorirsi durante l'accesa corsa di *Mille miglia*, ancora un Orlando moderno rimasto in panne poco prima della vittoria si vede costretto a rinunciare alla sua Angelica. L'apparente fase ascendente s'inclina nel tempo di pochi versi, chiusi dal nostalgico distico: «Ma nulla senza amore è l'aria pura / l'amore è nulla senza la gioventù». Siamo ormai verso la conclusione del viaggio e lo *sguardo* si posa su scorci sempre più elegiaci: la preghiera di *Anni dopo* e la rassegnazione metapoetica di *Le ceneri* culminano nella visione funerea della propria morte in *Le sei del mattino*. Tutto si lascia avvolgere dal vento che chiude la penultima poesia, un vento quasi dantesco che si è fatto sempre più intenso e violento. L'ultima tappa del viaggio è rappresentata dal breve epigramma di soli tre versi intitolato *Giardini*. Un *explicit* capace di riassumere le tensioni della prima sezione all'interno di un'immagine bucolica tanto dolce quanto malinconica, «dove negli anni delira / di vividi anni mai avuti un tulipano o una rosa».

6. PER UN COMMENTO A *UNO SGUARDO DI RIMANDO*

Offro, secondo l'indice definitivo de *Gli strumenti umani* (Einaudi, 1965), il commento alle diciotto poesie che costituiscono la prima sezione: *Uno sguardo di rimando*. Rispettivamente nell'ordine:

- Via Scarlatti
- Comunicazione interrotta
- Il tempo provvisorio
- La Repubblica
- Viaggio all'alba
- Un ritorno
- Nella neve
- Paura
- Viaggio di andata e ritorno
- L'equivoco
- Ancora sulla strada di Zenna
- Finestra
- Gli squali
- Mille miglia
- Anni dopo
- Le ceneri
- Le sei del mattino
- Giardini

VIA SCARLATTI

La poesia che apre *Uno sguardo di rimando* compariva anonima già nel *Diario d'Algeria* (edizione Vallecchi, 1947) all'interno della terza sezione *MA SE TU MANCHI* e in dedica a Umberto Saba.³⁵ Probabilmente composta negli ultimi mesi del '45,³⁶ quando Sereni fece ritorno a Milano con la moglie e le figlie dopo il biennio di prigionia, di *Via Scarlatti* si conservano due versioni antecedenti alla stampa: una dattiloscritta in APS II 49bis e una autografa con il titolo *Il colloquio* in una lettera ad Alessandro Parronchi del 7 gennaio 1946.³⁷ Un terzo riferimento autografo compare in un foglio inserito postumo nel manoscritto SU_α (APS III 8) preparatorio alla definitiva edizione Einaudi del 1965, su cui la nota: «Qui andrà *Via Scarlatti* (cfr. ultima di *Diario d'Algeria*)». Data l'assenza della poesia sia nell'edizione *Un lungo sonno* (Tavola W₁) del 1956 con cui Sereni partecipò al Premio Libera Stampa e dove l'assetto definitivo della prima sezione degli *Strumenti* era già delineato, sia nell'iniziale *Piano di ristampa di tutte le poesie* (APS II 82) steso a partire dal '60, la decisione di porre in limine a *Uno sguardo di rimando* il testo di *Via Scarlatti* è ascrivibile all'ultima fase del percorso elaborativo dell'autore, ossia il '62. Più semplice è la costruzione diacronica per ciò che concerne la stampa, dato che il componimento è comparso per la prima volta l'8 febbraio 1946 nella seconda pagina dell'edizione del quotidiano «Milano Sera», n. 34, accanto a uno scritto di Luciano Anceschi. Da lì aprirà la prima edizione SU₁ e tutte le ristampe successive.

Il titolo localizza la via milanese che corre tra piazza Duca d'Aosta e corso Buenos Aires in cui la famiglia si trasferì a partire dalla fine del '45 fino al 1952, presso l'appartamento al civico 27, quando Sereni era da poco ritornato in patria e la guerra giungeva al termine. Da qui, lo sguardo del poeta si distende lungo la via, intento a osservare il movimento dei passanti e a udire il suono delle loro voci articolarsi sopra un panorama contraddistinto ancora dalla distruzione bellica. «La cenere e il fumo, l'ombra, la fatica e l'ira» sono elementi accumulati come un *climax* che fonde la realtà esterna al sentimento interiore del poeta e occupano la parte centrale del componimento, il quale presenta solo nei versi conclusivi alcuni esempi di umanità sopravvissuti e riemersi dal grigiore del disfacimento; il tutto racchiuso nell'attesa di un incontro dialogico tra l'io e un tu femminile solamente accennato.

³⁵ U. SABA – V. SERENI, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. Gibellini, Milano, Archinto, 2010, p. 53.

³⁶ Riguardo la datazione di *Via Scarlatti*, si vedano la lettera ad A. Bertolucci, in data «Milano, 19 febbraio 1946»: «ho scritto ...una Via Scarlatti che uscì giorni or sono in “Milano Sera” ... (l'unica cosa scritta dal ritorno a oggi)»; e la lettera a U. Saba, datata Felino 29 agosto 1946: «io non so scrivere, se non raramente (ed è il caso di “Via Scarlatti”) sul primo spunto di un avvenimento». Cit. in *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, p. 485.

³⁷ *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni – Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. Colli e Giu. Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 63-66.

Il significato simbolico allude a sistemi propri dell'esperienza e del pensiero dell'autore, ancora vicini ai temi della precedente raccolta con la quale costituiscono un collegamento metapoetico fra *prima e dopo*. Il fine ultimo del poeta sarebbe quello di lenire attraverso il *rimando* le ferite dovute al proprio sradicamento dalla storia, inteso come un periodo non vissuto. *Via Scarlatti* è quindi l'esperienza del passato che diventa la *memoria* (come la definisce Mengaldo) nel presente e lo strumento con cui il poeta fronteggia la propria esistenza, scalfita dal ricordo quanto forgiata dal «colloquio» con esso. Ma in questo tentativo di recupero non c'è solamente uno scopo commemorativo nei confronti della storia e dei luoghi cari a Sereni, di ciò che per tutti ha simboleggiato la guerra; bensì (ed è forse questo il rinvio più intimo) il non voler separare l'uomo che era da quello che è diventato per il timore di non sapersi più riconoscere negli spazi laschi di un'identità frammentata e dispersa nel flusso del tempo. Milano ha un ruolo centrale dentro e dietro questa lirica, nonostante l'influenza polivalente e ambigua che luoghi e spazi biografici hanno rappresentato per Sereni. Il rapporto è bivalente: la città che dopo la guerra diventa l'emblema di un'ascesa industriale che caotica disorienta e quella interiore che culla un nostalgico panorama fatto di ritorni mnemonici necessari quanto incolmabili.

Il tema del *rimando* è sottolineato anche da elementi sintattici e compositivi che conferiscono una circolarità strutturale all'intero componimento. La presenza di un *incipit* (vv. 1-2) e di un *explicit* (v. 17) volutamente distaccati dal corpo centrale della lirica e che conservano nella propria brevità l'essenza del dialogo, il peso dell'attesa e il vortice centripeto del ritorno. La sintassi, come dagli studi critici di Pier Vincenzo Mengaldo,³⁸ trova nel sapiente uso dell'iterazione la tecnica stilistica capace di veicolare la funzione semantica della poesia di Sereni anche a livello dei significanti.

Il poeta riprende infine l'esperienza e la costruzione narrativa di *Città vecchia* nel *Canzoniere* di Saba, sebbene la tripartizione (prologo, strofa centrale, epilogo) sia, nel primo, più ellittica. Non vi sono analogie sul piano espressivo, risultato di una distinta grammatica interiore fra i due poeti. Il solo esile riscontro è ai vv. 9-10 «Oltre anche più s'abbuia / è cenere e fumo la via» rispettivamente con il v. 22 di *Città vecchia* «dove più turpe è la via». Di richiamo sabiano è anche l'avverbio spazio-temporale «qui», v. 17, ripreso dai vv. 5 («Qui tra la gente che viene che va»), 11 («Qui prostituta e marinaio»), 20 («Qui degli umili sento in compagnia»).

METRICA: Tre tempi ritmici fissati da un *incipit* di due versi, una strofa centrale di quattordici versi e un *explicit* di un verso isolato. La struttura versale è libera anche se il primo verso, costituito da un settenario tronco, è canonico. Segue al v. 2 un quaternario che se unito al verso precedente potrebbe raggiungere l'estensione di un endecasillabo. Si alternano poi versi di lunghezze più brevi e più

³⁸ Cfr. P.V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. LIII-LXVI.

lunghe: un quinario (v. 17), due settenari (vv. 9-13), due ottonari (vv. 4-6), tre novenari (vv. 5-10-11) e sette endecasillabi (vv. 3-7-8-12-14-15-16 con quest'ultimo che presenta dialefe «a[^]un»).

Le rime perfette sono due, di cui una baciata – ripresa da Saba³⁹ – ai vv. 7-8 (*primavera-sera*) e una alternata ai vv. 15-17 (*duetto-aspetto*). Ci sono delle assonanze ai vv. 11-13 (*dire-irride* in cui il primo termine è contenuto nel secondo) e ai vv. 15-16-17 (*duetto-campanello-aspetto* che comprende anche la rima perfetta), mentre ai vv. 11-12 c'è una quasi rima oltre tutto ricca (*dire-d'ira*). Due marcate iterazioni sintagmatiche ai vv. 11-12 (*i volti i volti-ombra più ombra*) hanno valore durativo, con la prima (v. 11) che richiama il fenomeno retorico classico dell'epanalessi. Al tratto distintivo della ripetizione si ascrive anche la presenza di epifora ai vv. 4-10 (*va, tutta case, la via-è cenere e fumo la via*).

Con non altri che te
è il colloquio.

Non lunga tra due golfi di clamore
va, tutta case, la via;
ma l'apre d'un tratto uno squarcio
ove irrompono sparuti
monelli e forse il sole a primavera.

5

Adesso dentro lei par sempre sera.
Oltre anche più s'abbuia,
è cenere e fumo la via.

10

Ma i volti i volti non so dire:
ombra più ombra di fatica e d'ira.
A quella pena irride
uno scatto di tacchi adolescenti,
l'improvviso sgolarsi d'un duetto
d'opera a un accorso capannello.

15

E qui t'aspetto.

³⁹ Si noti la rima *primavera-sera* usata già da Saba, seppure invertita, in *Arboscello* di *Casa e campagna*: «Sembra il giorno una sera / sembra la primavera / un autunno».

1-2. *Con... colloquio*: il distico d'apertura descrive la volontà dell'io di instaurare sin dall'inizio un dialogo, o meglio un rimando non esclusivamente verbale, verso un tu ancora informe. Ciò che appare chiaro, è che il poeta opera una costruzione sintattica "esclusiva" dove «non altri» ha il valore di ridurre i possibili interlocutori, con tono quasi inevitabile, ad uno. Potrebbe essere presente un'eco dai *Promessi Sposi*, cap. 26, in cui Agnese dice a Lucia: «Senti, io non ho altro [*altri* nella Ventisetтана] che te».40

3-4. *Non lunga... via*: la via milanese dove il poeta torna ad abitare è di breve lunghezza, ma fiancheggiata da abitazioni e dal «clamore» inteso come segno della presenza di persone ai lati della strada «tra due golfi di clamore».

5-7. *ma l'apre... primavera*: il «ma» iniziale può avere valore avversativo se considerato come elemento che produce una svolta prospettica tra le immagini precedenti e quelle successive, o forse lo si potrebbe tradurre anche con "quand'ecco che" attribuendogli il significato di meraviglia. Il soggetto è ancora «la via» del verso precedente, la quale è aperta improvvisamente da uno «squarcio», cioè da una piccola piazzetta oppure da un "buco" residuo di bombardamenti dove «irrompono» alcuni ragazzini magari intenti nei loro giochi e «forse» (con significato dubitativo) il sole quando sarà primavera. Quest'ultimo auspicio è solo immaginato dal poeta, dato che la via è immersa nell'ombra delle case che non lasciano passare i raggi del sole; ma a questa situazione del paesaggio si potrebbe riconoscere anche un significato simbolico-esistenziale per il quale il possibile arrivo della luce primaverile che infrange il buio della strada è il segno di speranza e di rinascita sia sul piano collettivo che su quello individuale. Per la presenza dei «monelli» si ricordino i «fratellini che irrompono» in Gozzano, *L'amica di nonna speranza*, vv. 15-17, quelli dei montaliani *Limoni*, vv. 6-7, intenti a catturare «qualche sparuta anguilla» oppure i «fanciulli» che nelle vie di *Caffè a Rapallo* causano il «grande frastuono» de «l'indicibile musica / delle trombe di lama / e dei piattini arguti».

8-10. *Adesso... via*: Lo sguardo del poeta torna a vedere lo stato reale della via dopo la precedente immagine luminosa quasi sognata. All'orizzonte il buio si fa più intenso e minaccioso, mentre nello spazio più vicino all'io osservatore gli unici elementi caratterizzanti sono la «cenere» e il «fumo» che rinviano alle macerie ancora fumanti della città distrutta dalla guerra. Ma dato il legame accentuato dalla presenza della rima tra «sera» e «primavera», si può ipotizzare che i vv. 7-8 si muovano su di un unico perno, ossia la stagione primaverile come simbolo di rinascita ma di cui «Adesso» ogni possibile nuova luce è spenta dalla «sera». Il sintagma, che richiama quello petrarchesco «ma dentro dove già mai non s'aggiorna», rievoca la tanta simbologia lirica e trasporta, com'è comune in Sereni, una doppia possibile interpretazione senza tuttavia mutare il clima generale dei versi. L'espressione

40 Cfr. U. MOTTA, *1945-1948. Il primo nucleo degli Strumenti umani*, in «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, a cura di G. Fiorini, Giornata di studi ginevrini, 5 dicembre 2013, p. 62.

«oltre anche più s'abbuia» riprende, sul piano espressivo, i vv. 52-53 «nell'ora / che abbuia» di *Dora Markus* nelle *Occasioni* montaliane, ma è presente anche in alcune situazioni descritte dallo stesso poeta ligure negli *Ossi di seppia*. Il panorama che si ottenebra è tipicamente moderno e la sua origine è anglosassone, dove autori quali James Joyce o T.S. Eliot ne sono stati i maestri (da *Wasteland*: «Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed... so many, / I had not thought death had undone so many»).

11-12. *Ma... ira*: l'io è forse straniato dalle circostanti immagini negative, così come lo sono anche gli altri passanti nella via. L'oscurità della strada intacca i loro volti tanto da renderli irriconoscibili («i volti non so dire») ulteriormente rabbuiati da espressioni di «fatica e d'ira». La situazione esterna passa per analogia e contaminazione ai tratti fisionomici delle persone, le quali diventano il correlativo oggettivo della situazione specifica descritta dal poeta, ma anche del più generale clima italiano postbellico.

13-16. *A quella pena... capannello*: la «pena», quindi la «fatica e l'ira» nei volti dei passanti e nell'atmosfera della via, è puntualmente «irrisa», cioè beffardamente coperta da una coppia di immagini “uditivie” che, per la loro semplicità e vitalità, contrastano con l'atmosfera circostante: un ticchettio rapido di tacchi di una giovane che accorre e l'improvviso esplodere di un canto lirico che attira un gruppo di persone («capannello»). La sequenza che Sereni ricrea non ha propriamente un valore salvifico, ma quello di far rientrare l'io, per un attimo “fuoriuscito”, nel sé (ritorno che viene rafforzato anche dal «qui» nel verso successivo); quindi alla realtà e all'attesa di qualcuno com'era nell'*incipit*. Il sintagma al v. 14 riprende i «picchi di tacchi» ungarettiani di *Levante*, v. 4; ungarettiano è anche il verbo «sgolarsi» ma riferito al canto di un usignolo in *Ultimo quarto*, v. 10, da *Sentimento del tempo*.⁴¹

17. *E qui t'aspetto*: il verso finale si ricongiunge a quello di apertura secondo lo schema circolare del componimento, specie per la presenza del «tu» interlocutorio. Questo è forse un elemento generato dall'interiorità del poeta attraverso la traslazione del sé che comporta un dialogo tra l'io e il proprio *alter ego*; perciò, sul piano poetico-esistenziale questo elemento si lega al significato di «t'aspetto» come ricongiungimento fra l'uomo del presente e i frammenti umani dispersi nel passato, al fine di riconoscersi nell'interezza della propria persona. Il tu però (P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, p. 138) nel caso di *Via Scarlatti* è un elemento femminile *in prasentia* che rievoca il tema del colloquio e del dialogo con una donna (forse la moglie) della quale il poeta attende l'arrivo. La chiusa rinvia ai vv. 26-27 di *Notte d'inverno* nei *Canti di Castelvecchio* di Pascoli «C'è un cuore, c'è il cuore che t'ama / qui! Riameremo. T'aspetto»;⁴² inoltre la costruzione di quest'ultimo verso isolato

⁴¹ Ivi. p. 64

⁴² Ivi. p. 62.

che inizia con la congiunzione assoluta «E» vede nella sua perentorietà un legame con la chiusa montaliana: «E l'inferno è certo», v. 13 in *Lo sai: debbo riperderti e non posso...* nella sezione *Mottetti delle Occasioni*.

COMUNICAZIONE INTERROTTA

Il secondo componimento della sezione riporta la data '45-'46 (posta a destra del titolo in SU₁ e in calce nelle edizioni successive) ascrivendosi, come il testo precedente, al periodo post-bellico e al rientro in patria di Sereni. A differenza di *Via Scarlatti*, questa poesia non fece parte del *Diario d'Algeria* (Vallecchi, 1947), ma venne inserita a distanza di un ventennio nell'edizione definitiva degli *Strumenti umani* (Einaudi, 1965).

Il testo compare dattiloscritto in alcuni fascicoli (W₁, W₂ e W₃ in APS I) occupando la quarta posizione della sezione *Un lungo sonno*, nell'omonima raccolta con la quale Sereni vinse il Premio Libera Stampa nel 1956. Inizialmente costituiva i primi dieci versi della poesia intitolata 46/47 (in W₁), poi riscritta (in W₃) con il nome *Un anno di libertà* e accompagnata dalla data «1946/47» subito dopo il titolo. A quest'altezza, il testo era costituito da tre “ritagli”, di cui i versi iniziali suonavano grosso modo come quelli di *Comunicazione interrotta*, mentre *Il tempo provvisorio* e *La Repubblica* ne occupavano rispettivamente la seconda e la terza parte. Il trio, la cui organicità è sottolineata nell'indice provvisorio degli *Strumenti umani* dalla datazione «1945-1946», si presenta unito anche nel dattiloscritto APS II 53bis e in forma autografa in una serie di altri abbozzi su fogli di quaderno conservati in FMP I21 e FMP I22 (in quest'ultimo, precede a p. 1 il testo autonomo di *Il tempo provvisorio*, mentre alle pp. 3-4 l'autore riporta i versi di *Comunicazione interrotta* uniti a quelli di *Il tempo provvisorio*, cassati con una croce tracciata a matita blu). La versione definitiva a stampa compare in «La Situazione», n. 5 a p. 11, nel settembre 1958 ed è seguita nella pagina successiva da *Il tempo provvisorio* e *La Repubblica*. La data «'45-'46» figura unicamente sopra il titolo della prima di queste tre poesie. Nel *Piano di ristampa di tutte le poesie* (APS II 82) del biennio '60-'62, la terna 1945-46 era preceduta da due componimenti poi esclusi e sostituiti con *Via Scarlatti*: questi sono *Diario bolognese* del 1942 e *Frammenti per una sconfitta* del 1943. Lo sviluppo sin qui descritto costituisce un esempio di perplessità compositiva all'interno di un *modus operandi* piuttosto omogeneo, ma proprio perché Sereni «non è un poeta da varianti», come ha chiarito Dante Isella, questa seconda poesia rappresenta una singolarità sul piano filologico. Di seguito la versione più remota (in W₁) della prima parte di *Comunicazione interrotta*:

Il telefono
tacque per giorni e giorni
ma l'altro nel [lontano quartiere] > *quartiere più lontano* (corretto in FMP I21)
a vuoto [suonò] > *squillò* (corretto in FMP I21) per intere settimane
da esserne roco, alla fine.
Che cosa tra quel silenzio e quel grido?

L'ultimo verso venne presto cassato, probabilmente a causa della troppa somiglianza con alcune espressioni del primo Ungaretti. Si vedano i due versi che costituiscono *Eterno*, in apertura dell'*Allegria*: «Tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla», sostituiti da Sereni con gli estremi «silenzio – grido» ma sulla base del medesimo schema sintattico. Ad ogni modo, gli stessi lessemi risentono della poesia ungarettiana: «nel mio silenzio» di *Veglia*, v. 11; «in questo mio silenzio» di *Commiato*, v. 10; «Brulicano già gridi» di *Popolo*, v. 12; «un grido unanime» di *Italia*, v. 2.⁴³

Nella versione autografa di FMP I22 sono presenti i 26 versi che uniscono *Comunicazione interrotta* e *Il tempo provvisorio*, di cui si considerano di seguito solamente i primi 11.

il telefono
 tace da giorni e giorni.
 Ma l'altro nel quartiere più lontano
 ha chiamato a perdifiato, a vuoto
 per intere settimane.
 Lascialo dunque [tacere] > *per sempre tacere* (in SU₁), [ridicola] > (a capo in SU₁)
 conchiglia appesa [sul] > *al* (in SU₁) muro, [se altrove] > *e altrove* (a capo in SU₁)
 [tolde fuggiasche sussultano] > *scafi sussultino fuggiaschi* (in SU₁), [sovrani] > (a capo in SU₁)
 [solcano] > *rompono* (in SU₁) esuli il flutto amaro[.] > (: in SU₁)
 [E tu li invidii, li pensi beati:] > (cassato in SU₁)
 [il cerchio rompono] > *che via si tolgano* (in SU₁) almeno loro.

La lunga ed elaborata ricerca che Sereni ha condotto fino all'ultima redazione di questo testo, sottolinea come tutta la sua poesia non sia conseguenza di un'impressione fulminea, ma figlia di una costante preparazione che scava l'interiorità dell'io e ne fa riemergere ansie, insofferenze e vuoti. In questo senso la *memoria* in Sereni ha sì un valore correlato al passato, ma soprattutto uno attinente al recupero della propria interezza personale. Qui, il rimando al tempo già trascorso è giocato su un piano prettamente storico, dove il riferimento alla fuga verso l'esilio di Ortona dei Savoia all'alba del 9 settembre 1943 è la causa della perdita della speranza nazionale nonché di quella personale. La metaforica comunicazione telefonica (come il «colloquio» mancato) rimanda ad una situazione cittadina già presente in *Via Scarlatti* e rappresenta il nichilistico e utopico recupero di un'epoca ormai andata perduta, così come sembra ormai essere corrotto anche il tempo precario del presente. Il modello tematico di ogni «comunicazione interrotta» è la montaliana *Casa dei doganieri*, che Sereni aveva sicuramente letto nelle *Occasioni* del 1939. Il mancato recupero della memoria e del tempo passato – che se in Montale assume contorni più affettivi, in Sereni sfiora quelli storico-politici – converge sul finale di entrambe le liriche in elementi ricorrenti: la distesa marina sullo sfondo, la

⁴³ Cfr. U. MOTTA, *1945-1948. Il primo nucleo degli Strumenti umani*, p. 48.

profondità sterminata del paesaggio che accentua l'impossibilità del recupero, così come «l'orizzonte in fuga» (Montale, v. 17) si accosta agli «scafi fuggiaschi» (Sereni, v. 8), l'onda che «Ripullula» (Montale, v. 19) sulla scogliera al suono del «flutto amaro» (Sereni, v. 9), o ancora la presenza delle imbarcazioni sulle quali l'occhio del poeta si posa, ancora lo sguardo affinché non si smarrisca nell'infinito mare del "cieco ritorno". I rispettivi ultimi versi sono l'esito negativo del tentativo condotto, che rassegna Sereni nel sentenzioso «che via si tolgano almeno loro» così come abbandona Montale all'incertezza di una clausola gnomica «Ed io non so chi va e chi resta» che ricorda quella finale di *Via Scarlatti*. Per entrambi è la precarietà del tempo, e la prigionia dell'esistenza.

L'*incipit* «Il telefono» (le stesure autografe non presentavano la lettera maiuscola dell'articolo) assume una posizione insolita che non si allinea ai versi successivi, tanto da suggerire che lo spazio lasciato vuoto alluda a un tacito legame grafico con la poesia precedente. Se quest'ultima considerazione può avvalersi solamente di uno spunto arbitrario, al contrario la vicinanza tematica e compositiva con *Via Scarlatti* è intuitiva, così come lo è per quanto in precedenza detto con le altre tre poesie che seguono. Anche i titoli del primo nucleo (*Via Scarlatti*, *Comunicazione interrotta*, *Il tempo provvisorio* e *La Repubblica*) sembrano costituire un "territorio" poetico distaccato da un secondo gruppo (*Viaggio all'alba*, *Un ritorno* e *Nella neve*) dove il confine pare già essere segnato dal tratto più evocativo dei secondi, rispetto a quello storico dei primi.

METRICA: Un'unica strofa formata da dieci versi liberi e scandita da due periodi semantici (vv. 1-5 e vv. 6-10), con abbondanza di endecasillabi (vv. 3-4, questo favorito dalla virgola che elimina la dialefe «perdifiato,va», 6-7-10, quest'ultimo solo con «via» bisillabo) e il quaternario iniziale allineato a destra che assume una posizione grafica inusuale, quasi a suggerire un "incastro" sintattico con il quaternario finale «E qui t'aspetto» della poesia precedente. Seguono anche un settenario al v. 2, un ottonario al v. 5 e due dodecasillabi ai vv. 8-9. Le sole rime perfette sono interne al v. 3 (*chiamato-perdifiato*, in quasi rima con *vuoto* dello stesso verso); due assonanze ai vv. 9-10 (*rompano-tolgano*); si susseguono alcune consonanze ai vv. 9-10 (*sovrani-almeno*) e ai vv. 7-9-10 (*muro-amaro-loro*). Ancora un'iterazione retorica «giorni e giorni», v. 2, mentre al v. 8 figura una paronomasia (*scafi-fuggiaschi* con il secondo termine che contiene il primo). Infine, quattro enjambement ai vv. 1-2, 3-4, 4-5, 6-7 conferiscono un ritmo prosodico e incalzante al componimento.

Il telefono

tace da giorni e giorni.

Ma l'altro nel quartiere più lontano

ha chiamato a perdifiato, a vuoto

per intere settimane.

5

Lascialo dunque per sempre tacere
ridicola conchiglia appesa al muro
e altrove scafi sussultino fuggiaschi,
sovrani rompano esuli il flutto amaro:
che via si tolgano almeno loro.

10

'45-'46

1-2. *Il telefono... giorni*: Attraverso personificazione il telefono «tace» – con suono allitterante –, cioè non squilla da molto tempo. L'effetto durativo è reso dalla ripetizione di «giorni».

3-5. *Ma... settimane*: La congiunzione avversativa iniziale «Ma» introduce una situazione opposta alla prima, in cui il telefono di un altro quartiere, ancora personificato, ha squillato ininterrottamente («a perdifiato») e inutilmente («a vuoto») per settimane.

Il primo periodo, concluso dal v. 5, descrive il tentativo di ricongiungimento dell'io a qualcosa di lontano, attraverso la metaforica comunicazione telefonica. L'allegoria, che nel testo è trattata sul piano diatopico, ha invece un valore diacronico. Il telefono che squilla inesorabile è il rimando che l'io volge verso il passato storico, nel tentativo di recuperarlo per un fine ultimo che dalla poesia non trapela ma che forse assomiglia a una richiesta d'aiuto. La sua rivelazione risulterebbe ad ogni modo inutile, anche qualora possibile, data l'assenza di risposta (o richiamata) dall'altro capo del telefono.

6-7. *Lascialo... muro*: Il secondo tempo poetico apre con la rassegnazione dell'io nei confronti della possibilità comunicativa («Lascialo dunque per sempre tacere»), il cui esito rimarrà «interrotto». Tratti di irritazione e insofferenza nei confronti dell'epoca storica emergono anche dal v. 7, dove il poeta paragona il telefono ad una svilita «conchiglia appesa al muro».

8. *e altrove... fuggiaschi*: l'attenzione si sposta al riferimento storico della rapida fuga dalla capitale, avvenuta via mare («scafi fuggiaschi»), da parte del re d'Italia Vittorio Emanuele III di Savoia e del maresciallo d'Italia Pietro Badoglio nel '43, passata alla storia come “fuga di Ortona”, “fuga di Pescara” o “fuga di Brindisi”. Tale cenno rimane tuttavia alquanto celato nei versi, dato che l'unico elemento esplicito è quel «sovrani» al v. 9 usato come aggettivo riferito agli «scafi», ma che indirettamente rimanda a «i sovrani» storici.

9. *sovrani... amaro*: si noti l'uso del congiuntivo «rompano» ad indicare il tono del poeta per un rassegnato quanto sarcastico augurio nei confronti dei sovrani in fuga verso l'esilio («esuli»). Il movimento rapido degli scafi rompe il moto delle onde («flutto») che viene definito «amaro» per sottolineare appunto l'amarezza, cioè la delusione, che quel gesto di abbandono ha comportato per il

poeta e per il popolo italiano. Ma «amaro» potrebbe anche significare l'amarrezza del mare dovuta all'acqua salata, così da intendere il modo attraverso cui è avvenuta la fuga.

10. *che... loro*: l'ultimo verso, ancora retto da un verbo al congiuntivo («tolgano»), racchiude tutta la stizza di Sereni ed equivale a un malaugurante auspicio dai toni simili al «togliersi di mezzo», v. 2, di *Quei bambini che giocano in Appuntamento a ora insolita*.

IL TEMPO PROVVISORIO

Il tempo provvisorio occupa la posizione centrale nel trittico di poesie siglate «1945-1946» nell'abbozzo definitivo degli *Strumenti umani*, rispettivamente preceduto da *Comunicazione interrotta* e seguito da *La Repubblica*. Il testo, comparso per la prima volta nell'autografo FMP I22, a p. 1, scritto in un quartino tolto da un quaderno a righe e poi cassato con due tratti in croce di matita blu (Dante Isella, pp. 489-490), si conserva in prima redazione con elementi di *La Repubblica* nei versi finali:

Qui il tarlo nei legni,
l'ignobile vampa che cova,
la lebbra dov'era l'amore.
Oh le mura smozzicate
oh le case dissestate. 5

Il tempo provvisorio non lo sopporti
gli orizzonti sconvolti
non ti va di guardarli.
Perché non vengono i saldatori
perché ritardano gli aggiustatori. 10

Ma non è il disservizio cittadino,
è morto tempo da spalare al più presto.
O quanti, quanti anni per capirlo...
troppi per esserne certi?
[Segni vai decifrando,] > *Segni tu vai decifrando* (corretto in FMP I23r) 15
enigmi sui vetri stupefatti.
[Ancora svetta allo svolto la vecchia pianta] > (invertita con il verso successivo in FMP I23r)
[nell'afa d'una tarda primavera] > (invertita con il verso precedente in FMP I23r)
e improvvisa chiacchiera a un vento. > (in FMP I23r seguono altri tre versi: «*Nasce forse una storia dal pigro fumo. / Ma nessuno [allineato a destra] / ne sa niente.*

Sempre nell'autografo FMP I22, ma questa volta a p. 2, la stesura non definitiva di *Comunicazione interrotta* vede la presenza, nella seconda parte, dei versi che poi avrebbero costituito *Il tempo provvisorio*. Si vedano di seguito i vv. 12-26, ossia quelli relativi alla poesia in questione:

Qui il tarlo nei legni
la sete invereconda che si rinnova
l'ignobile vampa che cova

e dove fu l'amore la lebbra
delle mura smozzicate
delle case dissestate.
Il tempo provvisorio non lo sopporti,
gli orizzonti sconvolti
non ti va di guardarli.
Perché non vengono i saldatori
perché ritardano gli aggiustatori?
Ma non è disservizio cittadino,
è morto tempo da spalare al più presto.
E tu, quanti anni per capirlo
troppi per esserne certo.

Nei dattiloscritti di *Un lungo sonno* (W₁, p. 11, W₂, p. 13 e W₃, p. 5) i vv. 15-21 (nella versione autografa FMP I23r) fanno seguito a quelli di *Comunicazione interrotta* e precedono quelli di *La Repubblica*, formando originariamente un unico testo. La prima traccia della decisione da parte di Sereni di separare i tre componimenti la si ritrova in un dattiloscritto conservato in APS II 53bis, dove i testi sono contrassegnati mediante numeri romani (I, II, III), poi sostituiti a penna dai rispettivi titoli. La prima pubblicazione a stampa avviene in «La Situazione», n. 5 a p. 12, nel settembre 1958 assieme alla versione definitiva di *Comunicazione interrotta*.

Il tema è ancora quello dello *sguardo* che constata la disarmonia di Sereni nei confronti del proprio tempo, definito già nel titolo «provvisorio» così da sottolinearne la precarietà con un *tono* di intimo disagio. Tuttavia, il clima d'instabilità politica e sociale di quegli anni (tra il '45 e il '46) non è solo individuale (tuttalpiù è *anche*) ma estendibile alla collettività della quale l'io si fa portavoce in questo piccolo nucleo di poesie. Forse influenzato dal fenomeno neorealista che, dopo la guerra, ha fatto dell'aderenza al *reale* il proprio manifesto volto a rinnovare il ruolo sociale della poesia, o forse soltanto a causa di un "impegno" etico e civile sentito dal poeta, Sereni sembrerebbe vestire i panni dello scrittore dai toni polemici nei confronti dei "colpevoli". Ad ogni modo, come individuato da Edoardo Esposito (in *Verso "Gli strumenti umani"*), in questa prima sezione compare l'accento di una riflessione metapoetica che però dev'essere necessariamente declinata, specie per ciò che riguarda la posizione di Sereni sui temi politici, su una presenza che vuole riflettere sulla tensione di tipo esistenziale piuttosto che sul mero giudizio critico o accusatorio. Il contesto che le immagini evocano è quello della città postbellica già incontrato nella prima lirica, giocato questa volta nel colloquio risolutivo (ultimi due versi) che l'io del presente sembra intrattenere con il proprio *alter ego* nel passato. Quest'ultimo è quindi il vero interlocutore, nonché l'unico destinatario della ribadita rassegnazione che in Sereni si compie attraverso un metamorfico processo di delocalizzazione (o disappartenenza) prima storica e poi interiore.

METRICA: Una strofa composta da undici versi liberi di varia lunghezza ma con attacco canonico costituito da un settenario con dialefe «Qui\il». Seguono un ottonario in chiusura (v. 11), due novenari (vv. 3-10), un decasillabo (v. 5), quattro endecasillabi (vv. 2-5-7-8), un dodecasillabo (v. 9) e un doppio ottonario (v. 4), vero e proprio *hapax* metrico nella poesia di Sereni formato dall'affiancamento di due strutture sintattiche speculari e in rima. Due rime perfette: una baciata ai vv. 6-7 (*saldatori-aggiustatori*) e una interna al mezzo al v. 4 (*smozzicate-dissestate*) ma che se si considerasse un “a capo” tra i due ottonari diverrebbe anch’essa baciata. Alcune assonanze al v. 3 (*dove-amore*), e ai vv. 9-10 (*tempo-presto-certo*), alternate dalla presenza di allitterazioni al v. 1 (*tarlo-legni*), vv. 4-5 (*smozzicate-orizzonte; diretto-città*) e al v. 9 (*morto-tempo-spalare-presto*). Ai vv. 6-7 si registra l’anafora di «perché», così come i «delle» interni al v.4, alla fine dei vv. 5-8 risalta la figura etimologica in posizione quasi di rima (*città-cittadino*). Per quanto riguarda la sintassi, particolarmente rilevanti sono le isocolie al v. 4 e ai vv. 6-7. Tra le figure retoriche, la più importante è l’ellissi verbale al v. 3 fra «rumore» e «la lebbra», quest’ultima connessa, attraverso enjambement, alle due metafore onomatopoeiche delle «mura smozzicate» e delle «case dissestate» nel verso successivo.

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. 5

Perché non vengono i saldatori
perché ritardano gli aggiustatori?
Ma non è disservizio cittadino,
è morto tempo da spalare al più presto.

E tu, quanti anni per capirlo: 10
troppi per esserne certo.

1-2. *Qui... rinnova*: Il «Qui» spazio-temporale iniziale riporta all’analogo avverbio (benché asimmetrico per la sua posizione) di *Via Scarlatti*, v. 17 e di conseguenza anche alla città di Milano. Il sintagma che segue, definitivo sin dalla prima stesura, è la metafora della corrosione e corruzione che intacca non solo le case milanesi, ma anche l’umore degli abitanti, lo Stato e il tempo, attraverso un *climax* ascendente dove «il tarlo dei legni» si diffonde via via dall’interno verso l’esterno, dall’io

verso gli altri. Il verbo “tarlare”, con il significato di “rodere”, “consumare” o “rovinare” è montaliano:

«Al primo buio, quando / il bulino che tarla / la scrivania che rafforza / il suo fervore e il passo / del guardiano s'accosta (vv. 8-12, *Al primo chiaro quando...*, *Mottetti, Le Occasioni*); «Vollì cercare il male / che tarla il mondo, la piccola stortura / d'una leva che arresta / l'ordegno universale» (vv. 10-13, *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale, Mediterraneo, Ossi di seppia*). Anche la «sete» è la metafora di una brama quasi animalesca, incessante («si rinnova») e scandalosa («oscena»), la quale sottolinea probabilmente il desiderio avido di un miglioramento che non avviene ma si riconferma. Nell'autografo si leggeva «sete invereconda», parola inconsueta in poesia, così come lo era anche il verso successivo «l'ignobile vampa che cova» poi cassato.

3-5. *e dove... città*: lo sguardo del poeta procede per “messa a fuoco” invertita: nel terzo e nel quarto verso si sofferma sulle mura delle case ormai precariamente sostenute («dissestate»), le quali sembrano affette da una metaforica «lebbra» perché sgretolate e fatte a pezzi («smozzicate») dai bombardamenti. Quest'ultima espressione è un dantismo: «Che pur guate? / Perché la vista tua pur si soffolge / là giù tra l'ombre triste smozzicate?» (v. 6, *Inferno XXIX*). Spicca la presenza del sintagma «e dove fu amore», in antitesi con quanto poi descritto; il poeta si muove sul piano temporale in cui *prima* «case» e «mura» erano dimora dell'amore e della famiglia, *dopo* scatole in cui anche i sentimenti appaiono demoliti. Nel quinto verso il *focus* si dissolve per appropriarsi di uno spazio più ampio; l'insieme degli scorci precedenti sembra formare un *puzzle* che mostra l'orizzonte di una città frantumata.

6-7. *Perché... aggiustatori?*: Due versi interrogativi che costituiscono dei veri e propri enunciati mentali attraverso i quali il poeta registra i propri pensieri all'interno di un dialogo dove l'io del «qui» fisico si dissocia dal proprio *alter ego* astratto e *autoinganna* la speranza dell'arrivo dei soccorritori («saldatori» e «aggiustatori») identificati attraverso la “manualità” delle rispettive professioni. Quello che trapela, e che tra le righe il poeta denuncia, è lo stato di abbandono in cui la città e i cittadini si trovano, ma anche la consapevolezza che questi non sono in grado di risollevare da soli la propria sorte comune.

8-9. *Ma... presto*: Ancora un «ma» avversativo che pare assolve i cittadini (identificati nei «saldatori» e «aggiustatori»), non direttamente colpevoli della situazione di «disservizio» in cui si ritrovano. Il v. 9 è retto dal verbo «spalare», che denota ancora la manualità dell'operazione con la quale vengono eliminate le macerie. Queste non sono però solamente quelle delle abitazioni o dei luoghi distrutti dalla guerra, ma anche il correlativo oggettivo del «morto tempo» (designato nel titolo come *tempo provvisorio*), sintagma che sintetizza il residuo nefasto di un'intera epoca che, stando al poeta, dev'essere dimenticata «al più presto».

10-11. *E tu... certo*: L'eco è quello della chiusa perentoria di *Via Scarlatti*, ma il dialogo in questo caso è rivolto a un «tu» che corrisponde al sé interiore del poeta. In una dimensione finale totalmente privata, Sereni si rimprovera di aver compreso troppo tardi la necessità di un drastico abbandono del passato, di quanto è stato e che va dimenticato.

Il testo chiude il primo nucleo tematico e compositivo di *Uno sguardo di rimando*, inserendosi fra gli esempi più brevi dell'intera sezione. I rapporti filologici con *Comunicazione interrotta* e *Il tempo provvisorio* sono testimoniati nei tre dattiloscritti di *Un lungo sonno* (W₁, p. 11; W₂, p. 14; W₃, p. 5) e in APS II 53bis dove l'originario titolo in numero romano (III) è stato poi sostituito a penna con quello definitivo. Nei primi tre si riscontra, oltre alla contaminazione con le due liriche precedenti, anche la mancanza della data, la quale compare solo in riferimento a *Comunicazione interrotta*. La data è assente anche in SU_αI 4 e al suo posto compare il rinvio a matita a «Situazione», la rivista in cui la poesia uscirà per la prima volta nel 1958, nell'edizione n. 5 a p. 12. L'indicazione in calce «giugno '46», in stretta relazione con il titolo, compare definitivamente a partire dalla prima edizione (Einaudi, 1965) degli *Strumenti umani*. Poche sono le varianti autografe e le correzioni grafiche previste da Sereni in questo testo, a differenza di quanto indicato per i due precedenti:

Svetta ancora allo svolto la vecchia pianta

e improvvisa [brulica al vento]. < *chiacchiera a un vento* (in W₁, W₂ e W₃)

Lampi di caldo, presagi,

[parvenze forse s'incarnano nell'intima bruma]. < *promesse forse si formano nell'estiva bruma* (in W₁, poi sostituita a penna dalla versione definitiva)

[Ma nessuno

ne sa niente]. < (in W₁, W₂ e W₃ entrambi allineati a destra)

L'«intermittenza storica» (Franco Fortini in «*Gli strumenti umani*», p. XXVIII) è ancora la protagonista di questi sei versi, sebbene il “senso della storia” in Sereni abbandoni la dimensione privata delle liriche precedenti per assumere un tono maggiormente “pubblico” in cui la politica diventa una questione italiana. Dopotutto è il senso stesso della *res publica*, quello di unire definitivamente il popolo piuttosto che marcare confini di separazione; ne consegue che l'io poetico assume i contorni di una presenza collettiva della quale vuole essere il portavoce. Sulle tracce lasciate da *Comunicazione interrotta* e *Il tempo provvisorio*, anche questo testo posizionato in coda al terzetto ripercorre le atmosfere salienti della storia italiana ed europea: nella fattispecie l'avvento del nuovo governo in seguito al *referendum* tra 2 e 3 giugno 1946. L'eco del «morto tempo» non sembra tuttavia essere passato, e ne sono conferma la presenza di elementi foschi e incerti, ma perlomeno in questa poesia è suggerito un cambiamento importante verso il quale il poeta, per quanto titubante, riserva la propria fiducia residua.

METRICA: cinque versi liberi di varia lunghezza, l'ultimo dei quali a scalino, rispettivamente dodecasillabo, novenario, ottonario, un verso doppio (ottonario sdrucchiolo più settenario) e ottonario. Non ci sono rime perfette né imperfette, ma forti allitterazioni della fricativa e della plosiva nei primi due versi (*Svetta-svolto-vecchia-pianta-improvvisa-vento*) e della nasale negli ultimi due (*nessuno-ne-niente*). Ai vv. 4-5 spiccano una sinestesia («lampi di caldo») e un ossimoro («parvenze s'incarnano»). Al primo verso è evidenziata l'allitterazione del nesso consonantico "sv" (*Svetta-svolto*), mentre all'ultimo quella di "n" più vocale (*nessuno-ne-niente*).

Svetta ancora allo svolto la vecchia pianta
e improvvisa brulica al vento.

Lampi di caldo, presagi,
parvenze forse s'incarnano nell'intima bruma.

Ma nessuno

ne sa niente.

5

giugno '46

1-2. *Svetta... vento*: l'ambiente cittadino, seppure celato, è reso dal sostantivo «svolto», il quale indica la curva di una strada dopo la quale lo sguardo dell'io s'imbatte, come da consuetudine («ancora»), nella vista della «vecchia pianta» slanciata («svetta») verso l'alto e improvvisamente agitata dal vento. Ma «svolto» accetta anche una lettura più metaforica, quasi allegorica, data la «svolta» storica dell'Italia. La «vecchia pianta» potrebbe essere il correlativo oggettivo dell'Italia, nazione che, ancora statica lì dove è sempre stata, sarebbe questa volta scossa da un vento nuovo (fruscio reso anche dall'allitterazione della fricativa *v*), cioè quello della Repubblica. Analogie con le «piante turbate» dal vento e la «prossima svolta» di *Ancora sulla strada di Zenna*, ma anche con la situazione descritta da Montale nel proemio degli *Ossi di seppia*, dove il «vento ch'entra nel pomario / vi rimena l'ondata della vita».44

3-4. *Lampi... bruma*: i due versi sono racchiusi all'interno di una situazione ossimorica dove l'attacco rimanda alla stagione primaverile e alla metaforica rinascita istituzionale, perciò a un elemento *esterno*, mentre la chiusa si fa correlativo oggettivo del freddo nebbioso *interiore* che pervade gli animi sfiduciati del poeta e degli italiani. Il contrasto è abitato da «presagi» e «parvenze» quasi fantasmatiche ma che, nella possibilità di concretizzarsi («forse s'incarnano»), assumerebbero un ruolo salvifico e positivo. I «Lampi di caldo» rinviano alle situazioni di «afa torrida» dei paesaggi montaliani tipici degli *Ossi*, così come montaliane – ma dapprima anche dantesche, poi dannunziane

44 Cfr. S. RAMAT, *Prime (incerte) pietre dell'edificio de «Gli strumenti umani»*, in *In questo mezzo sonno*, pp. 133-134.

e carducciane – sono le «parvenze»: «Gloria del disteso mezzogiorno / quand'ombra non rendono gli alberi, / e più e più si mostrano d'attorno / per troppa luce, le parvenze, falbe» (vv. 1-4, *Gloria del disteso mezzogiorno, Ossi di seppia*).

5-6. *Ma... niente*: La conclusione, ancora una volta introdotta da un «ma» avversativo costante fin qui in Sereni, attenua la realizzazione (o “incarnazione”) delle parvenze risolutive, esprimendo l'incertezza sulle sorti di un nuovo assetto istituzionale di cui non si ha alcuna esperienza.

VIAGGIO ALL'ALBA

Concluso il primo nucleo datato '45-'46, se ne apre subito un altro anch'esso costituito da tre componimenti appartenenti al biennio '47-'48: *Viaggio all'alba*, *Un ritorno* e *Nella neve*.

La prima di queste poesie compare nella sezione d'avvio di *Un lungo sonno* (in W_1 e in W_2) e non presenta, sotto l'aspetto filologico, particolari interventi da parte dell'autore, se non, nei dattiloscritti, con l'indicazione «è dell'inverno '47, sicuramente la meno recente di queste cose dopo *Diario bolognese*. Voldomino è un gruppo di case vicino a Luino». La prima pubblicazione in rivista risale a gennaio-marzo 1958, in «L'Approdo letterario», n. 1, p. 49. Come indicato nell'edizione I Meridiani, *Viaggio all'alba* è stata tradotta in inglese da Carlo L. Golino e intitolata *Journey at Dawn*, in «Italian Quarterly», Vol. 6, N. 22 (Summer 1962), pp. 70-71, con in calce la data «1947».

L'apparato critico offerto da Isella (Ed. I Meridiani pp. 493-495) riporta le circostanze presupposte dalla lirica, vale a dire quelle di un viaggio in tram⁴⁵ da Lugano a Luino, via Varese, che durante la notte ha condotto Vittorio Sereni e l'amico toscano Vasco Pratolini (neovincitore del Premio Libera Stampa nel 1947 a Lugano) verso la città natale del poeta. Il tema del viaggio è quindi dapprima correlato al rapporto d'amicizia che stringe i due ricongiunti compagni, per poi astrarsi a un valore più intimo che riguarda Sereni e il suo *ritornare*, ancora attraverso lo *sguardo*, ai luoghi dell'infanzia, alla memoria del proprio passato fino al possibile ricongiungimento fra l'uomo che è ed è stato. Il rapporto semantico che unisce il piccolo sobborgo luinese «Voldomino» al seguente sintagma «volto di Dio» è l'esito dell'intuizione etimologica e della «sensibilità verbale» che Pratolini dimostrò in un commento «a mezza voce» mentre era diretto con Sereni verso tali luoghi (Cfr. Meridiano, pp. 493-494); il v. 5 può considerarsi dunque una figura etimologica, quasi giocosa nell'allitterazione, che il poeta ha voluto riportare come segno di fedeltà nei confronti non solo dell'amico, ma anche delle parole che hanno segnato quei momenti passati. Forte è il rimando al tema dello *specchiarsi* dell'uomo nella Natura in quanto sentimento di riconciliazione con il paesaggio inteso come grembo da cui l'io proviene e a cui è *richiamato* ad appartenere, nonché al gesto di ricerca identitaria che già era appartenuto a Saba nell'*incipit* di *Tre vie*: «C'è a Trieste una via dove mi specchio / nei lunghi giorni di chiusa tristezza», nell'attesa di una «sola parola» che rasserena. Il tutto è racchiuso in uno schema compositivo che rinvia, specie per i due versi conclusivi, ai toni della formula liturgica del *Ritus Communionis* («Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum: sed tantum dic verbo, et

⁴⁵ Si rinvia alle pp. 493-494 del Meridiano in cui è riportato il testo originale di una «lettera radiofonica» in cui Sereni parla dei due diversi collegamenti tra Lugano e Luino, in tram o in treno, l'uno molto più lieto e appagante lungo la pianura, l'altro più tortuoso e «tenebroso» attraverso le gallerie.

sanabitur anima mea»), corretta in «serena sarà l'anima mia»,⁴⁶ con ulteriore gioco onomastico legato al cognome del poeta.

METRICA: Un'unica strofa di nove versi perlopiù canonici: due settenari (vv. 2-7), altrettanti novenari (vv. 5-8), un decasillabo (v. 1) che senza sinalefe («quantivanni») conterebbe undici sillabe per un attacco costituito da due lunghezze tradizionali, quattro endecasillabi (vv. 3-4-6-9). L'unica rima perfetta è interna al v. 8 (*sola-parola*), mentre una quasi rima, un'assonanza e una consonanza accentuano rispettivamente i vv. 4-6 (*ferirmi-specchiarmi*), i vv. 6-7 (*volto-mondo*) e il v. 6 (*volto-scelto*). Prevalgono i suoni allitteranti, specie quelli della fricativa e della plosiva ai vv. 5-6 (*Voldomino-volto-Dio-volto*), della laterale distesa nell'endecasillabo al v. 6 (*volto-brullo-scelto*) e della sibilante e rotante al v. 9 (*serena-sarà*). Marcato è l'uso delle ripetizioni: al v. 1 la congiunzione *che*, tra i vv. 2-3 l'anadiplosi di *una notte*, tra i vv. 5-6 la ripetizione interna di *volto* (che potrebbe valere come anadiplosi), i due settenari ai vv. 2-7 sono introdotti entrambi dalla preposizione *nel*, così come i vv. 4-8 dalla congiunzione avversativa *Ma*. Tra le figure semantiche, nei primi tre versi l'ellissi verbale produce una prosodia nominale interrotta solamente da «tarda» al verso successivo, invece al v. 6 risuona l'acuta personificazione del «volto brullo» e al v. 7 l'iperbolico «risveglio del mondo».

Quanti anni che mesi che stagioni

nel giro di una notte:

una notte di passi e di rintocchi.

Ma come tarda la luce a ferirmi.

Voldomino volto di Dio.

5

Un volto brullo ho scelto per specchiarmi

nel risveglio del mondo.

Ma dimmi una sola parola

e serena sarà l'anima mia.

1-3. *Quanti... rintocchi*: durante il viaggio verso Luino, i due compagni avranno rievocato i momenti salienti (gli «anni», i «mesi» e le «stagioni» schierati in un improprio *anticlimax*) della loro amicizia e dei loro trascorsi, tutti concentrati nel periodo di una notte. Questa è ricordata al v. 3 da due elementi sonori: i passi dei due passeggierei lungo la cabina e il trascorrere delle ore scandite dagli orologi dei campanili. Tuttavia, il viaggio notturno Lugano-Luino svela soltanto l'«occasione» dei versi, dato che

⁴⁶ Cfr. U. MOTTA, 1945-1948. *Il primo nucleo degli Strumenti umani*, pp. 58-59.

il tema centrale è la passeggiata notturna dei due, in attesa dell'alba. Significativa è la discrasia che intercorre tra i vv. 2-3, infatti, se una prima lettura porterebbe a interpretare che il viaggio in tram sia durato l'intera notte, e quindi i «passi e i ritocchi» sarebbero degli elementi che scorrono durante il tragitto, un'interpretazione più attenta pare dividere i due periodi in questo modo: l'incontro tra i due amici si è protratto lungo tutta la notte, sino all'alba (come dicono il v. 4 e il titolo), trascorsa in parte viaggiando in tram da Lugano a Luino, e in parte passeggiando – ecco allora il significato dei «passi» – per le strade della cittadina. Tant'è che il poeta definisce la serata, stando ai versi, una «notte di passi e di rintocchi» e non un “lungo viaggio dentro la cabina di un mezzo pubblico”, perciò quel «Viaggio all'alba» del titolo è da intendersi come l'unione di due momenti distinti e vissuti entrambi in compagnia dell'amico, con la passeggiata che ha caratterizzato la parte probabilmente più piacevole e degna di un menzionato ricordo nel corpo della lirica.

4. *Ma come... ferirmi*: ancora il «Ma» avversativo già incontrato in precedenza che introduce il «tardo» abbaglio della luce dell'alba che stanno attendendo. Il verbo finale è ambiguo e accetta due soluzioni: la prima suggerisce che la luce non sia gradita, né agli occhi ormai abituatisi al buio, né all'animo giacché da troppo tempo distante ed esule dai luoghi dell'infanzia, mentre la seconda potrebbe intendere, data la frase esclamativa, all'impazienza del poeta nel rivedere la luce.

5. *Voldomino... Dio*: il novenario unisce i due tempi della lirica, il primo, quello notturno, e il secondo, quello dell'avvento del giorno che, paragonato al radioso volto divino, illumina il piccolo sobborgo luinese. Sulla provenienza dell'espressione si veda il testo citato di Vittorio Sereni, *Il volto di Dio* (p. 493-494 Ed. I Meridiani).⁴⁷

6-7. *Un volto... mondo*: il ritorno alla luce e al chiarore diurno dopo la notte è ancora ripreso dal sintagma al v. 7 «nel risveglio del mondo». In questa situazione il paesaggio del luogo natale si apre allo sguardo del poeta, che sembrerebbe immediatamente posatosi sulla campagna circostante, data la presenza del tipico aggettivo «brullo». Tuttavia, è necessario osservare come agiscono le ripetizioni tra i vv. 5-6. La doppia presenza di «volto», con il primo riferito al borgo di «Voldomino», fa in modo che anche il secondo si debba considerare dissociato dal legame che, invece, l'aggettivo «brullo» immediatamente successivo parrebbe avvicinarlo al paesaggio austero e arido tra Varese e il Lago Maggiore. Quindi, in entrambi i casi il sostantivo «volto» è analogia della cittadina che i due viaggiatori scorgono in lontananza, e «brullo» anticipa la difficoltà vissuta dal poeta in quel ritorno nonché l'apparente assenza di vitalità o movimento nel paese. In esso l'io «sceglie» di «specchiarsi»,

⁴⁷ «“Voldomino, volto di Dio”, commentò a mezza voce il mio compagno di viaggio [...] riscosso da un nome di località per lui inusitato. Mi congratulai col caso che mi permetteva di dar vita a un suono noto dell'infanzia, ma rimasto compatto nel suo senso indecifrabile. Era occorsa la sensibilità verbale di un toscano per disgregare a me lombardo e nato in quei paraggi la struttura opaca di quattro sillabe. [...] Senza chiedermi quanto fosse esatta un'etimologia così fulmineamente ghermita, scrutai attraverso il vetro stillante il volto che Iddio, secondo l'arguzia del mio amico, aveva eletto a specchio di sé». In *Sereni. Poesie*, Ed. I Meridiani, pp. 493-494.

sottintendendo la possibile condivisione fra lo stato esterno e quello interiore, ossia del sentimento flebile della propria identità che quell'immagine di mestizia rimanda.⁴⁸ Sul termine «brullo» si riscontrano echi danteschi (*Inf.* XVI, 30 «tinto aspetto e brolo»; *Purg.* XIV, 91 «E non pur lo suo sangue è fatto brullo»), ma sono forse più pertinenti in questo contesto i richiami ai moderni quali Pascoli (*Myricae, Il castagno*, 5 «brullo io te vidi»), Gozzano (*I colloqui, Torino*, 28 «quell'ambiente sconcolato e brullo», riferito all'amore verso la città natale) e Montale (*Ossi di seppia, Falsetto*, 27 «masso brullo» e *Debole sistro al vento*, 16 «vita brulla»⁴⁹).

8-9. *Ma... mia*: il «Ma» apre un distico liturgico in cui il poeta sembra rivolgersi al «volto di Dio», sintagma che può alludere sia all'ultraterreno *divino*, sia al terreno paesaggio delle *cose*. In attesa di una «sola parola», forse l'accettazione di sé e quindi l'avvenuta riconciliazione con l'immagine specchiata, l'unione tra il prima e il dopo intesi come presente e passato della vita ma anche come stati frammentati della memoria personale; in tutti questi allusivi ritorni, il poeta aspetta una specie di benedizione che rassereni il suo animo. La «sola parola» rivolta dall'io a ciò che vede – il paesaggio o il significato altro celato in esso – suggerisce un rapporto critico con *Commiato* di Ungaretti, «Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola», ma anche con i montaliani versi di *Non chiederci la parola* e quelli di *Arsenio*, 55-56 «e se un gesto ti sfiora, una parola / ti cade accanto»⁵⁰. Per quanto riguarda il rapporto che lega l'aggettivo «serena» al cognome del poeta, questo sembrerebbe, negli ultimi due versi, tentare di rispondere al quesito: «E io ritroverò me stesso?».

⁴⁸ «Ma il primo pensiero, alquanto irriverente, indugiò sulla campagna brulla e sulle poche parvenze di case lungo la linea della tramvia. [...] E non lo specchio di eccezione di una bella giornata; ma un orizzonte, un'apertura, una vista circolare in grazia di cui fosse dato vedere senza essere colti, osservare senza essere osservati. [...] Qualcosa di umile e austero insieme che richiama il rame vetusto delle buie cucine di campagna, un'esile primavera cristiana rimasta sempre agli inizi». *Ibidem*.

⁴⁹ Cfr. U. MOTTA, 1945-1948. *Il primo nucleo degli Strumenti umani*, p. 58.

⁵⁰ *Ivi*. p. 59.

UN RITORNO

Il titolo definitivo compare solamente nell'edizione SU₁, occupando la sesta posizione nella sezione (anch'essa fin lì inedita), rispettivamente fra *Viaggio all'alba* e *Nella neve*. In origine la poesia era intitolata *Cartolina luinese*, come si legge sia nel dattiloscritto di *Un lungo sonno*, sia nel *Piano di ristampa di tutte le poesie* (APS II 82) del biennio '60-'62, nei quali anche la collocazione e la vicinanza con le altre due poesie risultava differente. Nei fascicoli risalenti a metà degli anni Cinquanta W₁, W₂ e W₃, il componimento è costituito solo dai primi due versi accompagnati dalla data «1947-1948» e dalla nota autografa (in W₃): «due versi pensati, credo, nel '47-'48, anni di mia grande siccità: immaginavo fossero l'inizio di una poesia poi non scritta – se sarà il caso faranno da epigrafe a un gruppo progettato d'altre cose» (Ed. I Meridiani p. 495). I vv. 1-2 vennero pubblicati come «inedito di Vittorio Sereni» in un fascicolo per il 25° Anniversario della Fondazione dell'Associazione Velica Alto Verbano di Luino (AVAV), dove il breve *incipit* svolgeva la funzione didascalica per una fotografia di una regata nel Lago Maggiore. In un altro fascicolo commemorativo dell'Associazione, 1938-1988, è riprodotto il facsimile dell'autografo completo della nota: «Questi due versi, scritti sul cartoncino d'un biglietto da visita, mi regalava Vittorio Sereni una sera di parecchi, forse trenta anni fa» di Sergio Barigozzi (firmato S.B.), amico al quale Sereni dedicò il distico. Per quanto riguarda i vv. 3-4, se ne ha una prima traccia nel successivo foglio dattiloscritto FMP I47r facente parte di un primo abbozzo di *Ancora sulla strada di Creva*, vv. 36-39 e vv. 39-43. La genesi di *Un ritorno* (prima *Cartolina luinese*) potrebbe essere ricostruita nel seguente modo:

Sul lago le vele facevano un [bianco e compatto poema] < *lungo e fuggente poema* (in W₁ e W₂ poi corretti in W₃)

ma [pari più non gli era il mio respiro] < *ma non gli era più pari il mio respiro* (in W₁)

[e non era più un lago ma un attonito] < *guardo il mio lago: non è / un lago, è un attonito specchio* (in FMP I47r)

[specchio di me una lacuna del cuore] < *di me, una lacuna del cuore* (in FMP I44r)

Il titolo rimanda allo stesso tema già incontrato nella poesia precedente, ossia quello del ritorno ai luoghi dell'infanzia e al tempo del passato. Il Lago Maggiore visto da Luino, sulle cui acque una regata veleggia, è l'oggetto del paesaggio che fa scaturire un confronto tra l'io e quei luoghi. Tuttavia, lo scarto è netto dato che lontani e distanti sembrano ormai gli anni della giovinezza, la cui disarmonia rispetto all'uomo adulto del presente è giocata al v. 2 in una metaforica personificazione, dove il «respiro» non più alla «pari» sembra suggerire una scissione quasi corporea tra l'uomo di prima e quello di adesso. Ancora il filtro dello specchio è il collegamento possibile fra le due «temporali»

presenze ma l'esito è la drammatica non-riconoscenza di sé che polverizza il tutto in una totale assenza. Richiamando le parole dello stesso Sereni: «Il confronto si risolve in una pura perdita per il riguardante: al punto di non riconoscere più nel lago il lago di una volta, ma di vederlo come specchio “attonito”, rivelatore di una carenza e, appunto, una inadeguatezza. Il bisticcio tra lago e lacuna vuole esprimere, accentuandolo, questo significato».⁵¹ La difficoltà incontrata dal poeta nel ricongiungere (o meglio ricostruire) la propria identità è puntualmente spiegata nel testo *Dovuto a Montale*, in «La Rotonda» – Almanacco Luinese 1984, (prontamente inserito nell'apparato critico di Isella nel Meridiano, p. 498) dove Sereni riflette sul «senso di una vicenda interrotta» quale lacuna aggravata da «certi guasti» della storia, che hanno indotto l'uomo a «riprodurre momenti» già propri di un vissuto lontano ma altrettanto incapace di accudirlo e di fungere da rifugio: «Era un disco rotto che s'impunta sulla propria incrinatura e oggi mi è facile dire che si trattava di un automatismo perverso, quantomeno deviante. Perché facilmente una forma di presunta fedeltà [...] si pietrifica nell'inerzia, in una stortura, in un vizio vero e proprio. Ne ebbi la prova al primo ritorno sul posto dopo quel lungo intervallo. E qui non posso non citare me stesso: *Sul lago le vele* [ecc]».

METRICA: L'effetto epigrammatico è reso dai quattro versi, aperti dall'ampio e disteso novenario doppio (v. 1, simile alla metrica della gozzaniana *Amica di nonna speranza*), di cui il primo sdrucchiolo con accenti in 2^a e 5^a sede, seguito da tre endecasillabi (vv. 2-3-4), il secondo pure sdrucchiolo con monosillabo tonico in cesura (4^a sillaba), il terzo con accenti di 5^a e 6^a, il quarto con monosillabo tonica di 4^a, ma non in cesura, bensì con sinalefe («me\una»). Anche la linea melodica si contraddistingue per un'accurata scelta delle cellule allitteranti mutate quasi a ogni unità versale: la consonante liquida laterale (*Sul-lago-le-vele*), l'occlusiva palatale (*bianco-compatto*), la nasale (*compatto-poema-ma*), l'occlusiva (*compatto-poema-pari-più-respiro*) e il nesso tra occlusiva e vocale posteriore (*lacuna-cuore*). Unica rima, vicina e inclusiva è quella al v. 4 tra «una» e «lacuna». Al ritmo⁵² concorrono anche le ripetizioni di *lago* (vv. 1-3) con «bisticcio» in «lacuna» (v. 4) dato

⁵¹ Cfr. Commento di V.S. a *Un ritorno* scritto per la nipote Laura e i suoi compagni che avevano letto la poesia in classe. In *Sereni. Poesie*, Ed. I Meridiani, pp. 496-497.

⁵² Ma sulla metrica di questa poesia, si veda S. Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, «Studi novecenteschi», n. 57, 1999, p. 174, da cui un estratto: «Caso esemplare di ripetizione negata (difficile immaginare per questi versi un titolo più antifrastrico), la poesia è giocata sul contrasto tra la bellezza e la quiete di un paesaggio e l'incapacità da parte del poeta di sentirsi ancora in accordo con esso. [...] Pure, c'è un altro livello, quello ritmico-intenzionale appunto, all'interno del quale il poeta trasferisce la frattura logico-concettuale espressa dal «ma». Infatti: il primo verso è del tipo di quelli palazzeschi costruiti come una successione di trisillabi atona-tonica-atona, si estende per ben diciotto sillabe e abitua l'orecchio del lettore al suo ritmo regolare e cadenzato, «bianco e compatto». Al verso due, però, quel ritmo si spezza: dapprima subisce, a partire dal «ma», una brusca accelerazione (è un endecasillabo *a maggiore* di 2^a e 6^a, e l'effetto è aumentato dalla curva ascendente delle vocali sotto accento /a/, /e/, /i/), per poi infrangersi del tutto sulle brusche impuntature dei due endecasillabi successivi (accenti di 5^a e 6^a nel primo, di 4^a e 7^a nel secondo). La disarmonia, il respiro che non è più pari a quello che gonfia le vele sul lago, annunciati dal «ma» del verso 2, sono poi avvertiti, pronunciati, e attraverso tale pronuncia, direi quasi, patiti dal lettore stesso nei versi successivi, ad un grado di esperienza del testo forse non sempre ugualmente cosciente, ma certo altrettanto significativo di quello della semplice comprensione letterale».

che le due parole hanno lo stesso etimo, *più era* e *ma* (vv. 2-3), nonché la consonanza *respiro-cuore* (vv. 2-4) e l'assonanza *respiro-attonito* (vv. 2-3). I suoni vocalici giocano un ruolo semantico al v. 1, dove le vocali *a* ed *e* (toniche e atone) rimandano alle vele spiegate delle navi mosse dal vento, mentre al v. 2 l'occlusiva *p* sembra “soffocare” sempre più il discorde *respiro*. Assenti le rime.

Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema
ma pari più non gli era il mio respiro
e non era più un lago ma un attonito
specchio di me una lacuna del cuore.

1. *Sul... poema*: dalla sponda luinese del Lago Maggiore, forse proprio il giorno seguente all'arrivo narrato nella poesia precedente, il poeta assiste a una regata navale. Le «vele» sono appunto quelle delle imbarcazioni che, guidate dal vento, sembrano disporsi come i versi «compatti», cioè uniformi, di un poema. L'aggettivo «bianco» costituisce ipallage perché denota il colore delle vele.

2. *ma... respiro*: l'avversativa iniziale prende le distanze da quanto in precedenza, predisponendo una nuova situazione dove il «respiro» del poeta non è più in grado di pareggiare il movimento rapido di quel metaforico poema; o fuor di metafora, *lago* – inteso come “paesaggio” e “luogo natale” – e *poeta* non respirano più all'unisono, e più non si assomigliano forse a causa dei troppi anni trascorsi nei quali i due sono stati divisi. Questo secondo verso richiama, sia per i vocaboli ricorrenti sia per il medesimo stato d'animo del poeta, i vv. 9-12 del secondo movimento del poemetto montaliano *Mediterraneo* («Come allora oggi in tua presenza impietro, / mare, ma non più degno / mi credo del solenne ammonimento / del tuo respiro»).

3-4. *e non... cuore*: l'alienazione dell'io si completa nell'ultimo verso, dove persino il lago non sembra più quello della giovinezza, ma un qualunque «specchio» d'acqua – interessanti sono gli accenti ritmici di 5_a e 6_a, ripercossi e che segnano l'articolo «un», proprio a indicare che si tratta ormai di un lago qualsiasi – in cui il poeta guarda il proprio riflesso e ne rimane «attonito», cioè stupefatto, a tal punto da riconoscersi con difficoltà tanto si vede cambiato. Di rimbalzo, l'immagine provoca un vuoto nel cuore di Sereni, o una metaforica «lacuna»⁵³ che potrebbe anche significare la diversa percezione emotiva che la vista di quei luoghi suscitava un tempo e ora non più.⁵⁴ Ad ogni modo, ciò che la poesia vuole generare è la percezione inaspettata di una dolorosa scoperta: la discontinuità dell'uomo a causa delle insanabili ferite che il *tempo* ha provocato (in tal senso il binomio *lago-*

⁵³ Cfr. P. V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, p. 390, dove l'autore sostiene che l'intero componimento «si regge sull'attualizzazione metaforica del rapporto paradigmatico (formale ed etimologico) fra *lago* e *lacuna*, infatti, da notare come l'etimo sia in entrambi quello di “lacus”.

⁵⁴ Cfr. Postilla di M.T. Sereni, in *Sereni. Poesie*, Ed. I Meridiani, pp. 497-498.

lacuna diventa la «strategia retorica della disparità tra soggetto e realtà».⁵⁵ Nel caso di Sereni, l'esaltazione di tale irriconeoscibilità verso sé stesso è aggravata dalle esperienze struggenti della guerra e della prigionia. Il passaggio da una situazione dinamica e solare a una statica e tetra rinvia a precedenti montaliani, su tutti i vv. 23-24 di *Dora Markus*, «in questo lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore»; ma anche a tre contigui testi degli *Ossi di Seppia: Fine dell'infanzia*, vv. 103-104 («Volava la bella età come i barchetti sul filo / del mare a vele colme»), *L'agave su lo scoglio II*, vv. 1-2 («Ed ora sono spariti i circoli d'ansia / che discorrevano il lago del cuore»), *Clivo*, vv. 9-11 («Con le barche dell'alba / spiega la luce le sue grandi vele / e trova stanza in cuore la speranza»).

⁵⁵ Cfr. L. PERI, «Le fonti dietro te». Il “rumore” e altri domini lessicali, in *In questo mezzo sonno*, p. 77.

NELLA NEVE

In coda al secondo terzetto datato '47-'48 si colloca la poesia *Nella neve*, che reca in calce l'indicazione «Mendrisio, '48». Come per le datazioni, anche il riferimento geografico al comune svizzero del Canton Ticino rafforza il legame con *Viaggio all'alba* e *Un ritorno*: il viaggio di Sereni raccontato nella prima lirica si sarebbe qui spostato più ad est, pur sempre rimanendo all'interno dell'area italo-elvetica in cui si situano i luoghi natali del poeta. Come indicato nell'apparato di Isella (Ed. I Meridiani, pp. 498-500), la questione genetica di questa settima poesia si presenta più articolata rispetto alla consueta linearità che i versi sereniani hanno sotto l'aspetto compositivo. In una prima stesura autografa (Aut₁ e Aut₂) su due distinti fogli di quaderno il testo recita la versione sotto riportata, corretta più volte dall'autore principalmente con interventi di spostamento sintagmatico, qui con la sola indicazione al v. 2 dell'originale presenza dei «Pratti» – che forse alludono alla località e al nome di qualche stazione sciistica, visto l'aggettivo «immacolati» dal quale erano accompagnati – poi cassati:

Edere o quasi stelle, zampettii
di galline nella neve. > *nei Pratti immacolati*
Non tanto banali questi segni.
Ma ora lieve nella neve
si farà duro anche il caro enigma.
Scelgo la strada certa e confortevole,
tradisco ancora una volta.

Dalle pagine di Isella si ripercorrono anche le varianti più significative degli altri testimoni: in W₁ compare l'indicazione in calce completa del rinvio temporale «inverno» tra luogo e data; nei dattiloscritti W₁, W₂ e W₃ è assente l'accumulazione interrogativa del v. 1; in Aut₂ «accennavano» al v. 2 è sostituito dal più lirico «cantavano»; in Aut₂ il v. 4 recita «C'erano vetri sulle colline nel giorno fioco» mentre gli «zampettii di galline» al v. 5 sono plurali; in Aut₂ una prima stesura presentava «aveva cenni celesti» anziché essere preceduta da «cantava l'invito» ai v. 6-7; in W₁, W₂ e W₃ i vv. 6-7 sono «chè chiaro cantava l'invito, / una bava era, celeste, nel giorno fioco»; in Aut₂ i vv. 8-9 sono mancanti; in Aut₂ il v. 10 conserva ancora il verbo scegliere: «Perché dunque scelsi la traccia / confortevole e certa?» e inserisce qui l'interrogativa; in W₁, W₂ e W₃ il v. 11 non presenta «sbandavo» ma unicamente «tradivo ancora una volta». Un altro elemento significativo, individuato grazie all'attenta ricostruzione genetica, è l'incerta ricerca temporale condotta da Sereni e rimodellata sino

all'ultima stesura: inizialmente i due verbi erano al presente (con l'eccezione di un futuro), poi se ne contano sette, tutti all'imperfetto.

La prima edizione a stampa avvenne nel 1952 in «Panorama dell'arte italiana 1951», Torino, con il titolo *Sulla neve*, così come nel romano «Almanacco del Cartiglio» l'anno successivo. Seguono poi le pubblicazioni in «Il Cantonetto», Lugano, nel 1956 con la completa indicazione in calce, e in «Il tempo delle arti», supplemento quindicinale di «Libera Stampa» nel gennaio 1961, anch'essa completa della postilla.

Il sentimento «attonito» (v. 3, *Un ritorno*) del poeta dinanzi ai suoi *luoghi* continua anche in questa lirica, seppure assumendo un tratto maggiormente criptico, quasi inafferrabile, dove l'io è intento a decifrare inutilmente i «banali segni» della natura. Tuttavia, il paesaggio non è più quello «brullo» o «lacunoso», ma “miracolato” dall'avvento della neve. La situazione rinvia alla poesia *Quasi una fantasia* del primo Eugenio Montale, da cui i vv.14-15: «Avrò di contro un paese d'intatte nevi / ma lievi come viste in un arazzo». Il tema sembra essere quello delle “possibilità” od “occasioni”, degli «inviti» che la vita ha dato e che ognuno ha colto o declinato. Ma quale sia la «traccia» è difficile dirsi, così come il «caro enigma» è destinato e rimanere celato nei versi; nemmeno le poesie successive sapranno spiegare i momenti ermetici dell'autore, ad ogni modo è anche così che l'io *guarda sé stesso* o gli altri, e *Gli strumenti umani* prendono forma.

METRICA: la composizione è libera sia negli undici versi prevalentemente lunghi sia nella forma. Sono presenti: un settenario (v. 3), tre novenari (vv. 4-6-8), quattro endecasillabi (vv. 2-9-10-11), due dodecasillabi (vv. 1-7) e un verso da tredici sillabe (v. 5). Le rime sono rare, tutte interne e perlopiù dovute all'uso dell'imperfetto: *portavano-accennavano* (vv. 2-3), *pioveva-rifaceva* (vv. 8-9) e *cantava-bava* (vv. 6-7). Oltre ad alcune allitterazioni, sono accentuati i movimenti timbrici sui suoni vocalici, specie al verso iniziale la contrapposizione di un primo emistichio ritmato sulla *e*, ed un secondo sulle *o* e *u*. Al primo verso spicca la disgregazione semantica (non proprio un *anticlimax*) che parte da vocaboli concreti per ridursi a motivi sempre più astratti («Edere-stelle imperfette-cuori obliqui»). Non si evidenziano particolari figure semantiche, se non l'allusività metaforica che pervade l'intero componimento; si vedano infatti le ricorrenze di *ava*, *eva*, *eve*, *evi*, *avo* o *ivo* («portavano», «accennavano», «lievi», «cantava», «bava», «pioveva», «neve», «rifaceva», «sbandavo» e «tradivo»), disseminate come *segni* – o impronte – sulla neve, che rinviano a qualcos'altro.

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

sbandavo, tradivo ancora una volta.

Mendrisio, '48

1-5. *Edere?... galline* –: il poeta osserva le tracce sulla neve e procede per ipotesi nel tentativo di definirne gli «accennati e lievi messaggi». Come quella che Stefano Raimondi ha chiamato “grammatica delle balbuzie invernali in Sereni”, ossia il percorso che conduce l'io verso lo svelamento di un universale linguaggio segreto, definito per litote appunto «non banale». L'eco è quella dai vv. 19-21 di *Quasi una fantasia*: «Lieta leggerò i neri / segni dei rami sul bianco / come un essenziale alfabeto». Il v. 5 è un ritorno alla semplificazione, quasi banalmente sminuendo i «segni» che, pur potendo essere semplici tracce di galline, celano possibili epifanie. Il vocabolo «zampettio» è montaliano: «S'empie d'uno zampettio / di talpe la limonaia, / brillò in un rosario di caute / gocce la falce fienaia» (vv. 1-4, *Nella serra, La bufera e altro*).

6-7. *se chiaro... fioco*: Ma subito il poeta riprende l'atmosfera dell'*incipit* alzando lo sguardo verso la «bava celeste», cioè una macchia di cielo scorta tra il grigiore «fioco» del giorno, la quale induceva («ne cantava l'invito») l'io a seguire nuovamente le tracce sulla neve.

8-9. *Ma già... enigma*: l'avversativa ribalta la situazione, l'avvento della pioggia cancella i «segni» tornando a occultarne i possibili «messaggi»: l'occasione è ormai persa. L'«enigma», introdotto da «caro» con significato di “prezioso” torna a essere «duro», inscalfibile e incomprensibile.

10-11. *Per... volta*: gli ultimi due versi racchiudono il fallimento dell'io nel tentativo di cogliere una nuova possibilità, il sentimento già montaliano della monotona ripetizione dell'esistere. L'io «sbanda» e manca la sua missione, forse per viltà o per mancata prontezza il poeta non rischia e «tradisce ancora una volta», preferendo il certo all'incerto, il vecchio al nuovo, ma anche l'uomo che è rispetto a quello che sarebbe potuto diventare.

PAURA

È una poesia del «1950», come Sereni indica nell'indice provvisorio degli *Strumenti umani*. Tuttavia, in un altro dattiloscritto (APS II 86), il testo reca in calce il periodo «1949-1960», perciò dobbiamo supporre che la versione definitiva si collochi nel biennio '49-'50. Rimasta inedita per diversi anni, *Paura* è data alla stampa solamente nel gennaio 1961, in «Il tempo e le arti», n. 2 a p. 3, supplemento quindicinale di «Libera Stampa», dove vi era anche *Nella neve*. Una seconda edizione comparve nel 1964 in «Paragone», p. 23, assieme con *Giardini* e *Sopra un'immagine sepolcrale*.

Nonostante gli elementi descrittivi e narrativi, il tema suggerito è invece quello esistenziale: ancora il *ritorno* dopo un viaggio tra i paesi di Chiasso e Capolago, dove il poeta, sceso dal treno, è schiantato da un'«aria» violenta tanto che «artiglia l'anima» (nel dattiloscritto era «cuore»). Lo *sguardo* non dev'essere concepito solamente come la funzione percettiva dell'io legato alla vista, agli occhi, ma genericamente a tutti i sensi che dialogano con il mondo esterno. In questo componimento infatti prevalgono i suoni, o rumori, i quali destabilizzano e causano proprio quel sentimento descritto dal titolo. Ma i motivi della *paura* non sono propriamente il «rombo», il «verso d'uccello» o l'«aria», bensì il significato che queste metafore portano. Come spesso accade, Sereni sa essere tanto lucido quanto opaco nei suoi versi, così in questi è possibile solo rischiarare nuovamente il “messaggio segreto” (citando un legame simbolico con *Nella neve*) che la natura e i luoghi familiari mostrano e, come per inganno, poi tornano a nascondere. La sconfitta dell'uomo, la sua precarietà, l'inconsistenza dell'essere dinanzi alle cose che spaurano e che «artigliano» feroci. E implacabili, «insistono».

METRICA: Sei versi dove si alternano misure lunghe e brevi, ordinati graficamente secondo un processo di “riduzione” quasi perfetta (cioè dal primo verso di quattordici sillabe, all'ultimo di sole tre). La disposizione concorre anche al significato della poesia, suddividendo il testo in due parti: i primi tre versi, più lunghi e nominali, con valore narrativo, e gli ultimi tre, più brevi e d'impatto, con valore emotivo. Sono elencabili, partendo dall'inizio: due doppi settenari, un endecasillabo, un settenario, un altro endecasillabo e un trisillabo finale. Sono assenti le rime, ma è interessante la disposizione incrociata dei quattro vocaboli tra i vv. 2-5 (*vicina-lontani-anima-vita*), per i quali si riconoscono in ordine: una rima asimmetrica a causa dell'inversione vocalica, una rima opposta tra inizio e fine parola e un'assonanza che torna a unire il primo vocabolo all'ultimo. Per quanto riguarda le figure retoriche, s'individuano la personificazione («l'aria che artiglia»), l'antitesi («pioggia vicina e paesi lontani») e il *climax* nella sequenza di lessemi sinonimici ai vv. 4-5 (*invade-artiglia-sfonda*).⁵⁶

⁵⁶ Cfr. P.V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, p. 119.

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.

5

1-3. *Da Chiasso... d'uccello*: l'io si situa ancora all'interno di una situazione già precedentemente incontrata, ossia quella di un viaggio in treno che lo ha condotto «Da Chiasso a Capolago». Entrambi i comuni svizzeri fanno parte del distretto di Mendrisio, e si collocano perciò tra i luoghi natali del poeta. L'assenza di verbi descrive quello che egli vede forse dalla stazione ferroviaria, ossia una probabile e imminente pioggia («vicina») e, di contro, i *suoi* paesi ancora in lontananza. Tale distanza ha un doppio valore: il primo dovuto all'effettiva strada che ancora manca da percorrere per arrivarci, il secondo allude all'esistenziale “disappartenenza” dell'io nei confronti delle proprie radici; un tema, questo della “rottura”, già comprovato nelle liriche precedenti. Il v. 3 introduce il dialogo tra Sereni e la natura del paesaggio, adesso identificata attraverso un elemento animale (il «verso d'uccello»).

4-6. *E l'aria... insiste*: la «E», che tanto assomiglia al tipico «Ma» sereniano, rovescia l'apparente calma dei primi tre versi, già lievemente minata dai “rumori”. Il vento, che sembrerebbe avere lo stesso impeto che già riservava il «fiato» infernale di Dante ai dannati del V Canto, «invade», «artiglia» e «sfonda» l'indifesa «anima» o «vita» del poeta e «insiste». Quattro verbi “pesanti” in accumulazione racchiusi negli ultimi tre versi che rinviano al tipico gusto espressionista. La chiusa, breve e isolata, non lascia scampo alla definitiva impossibilità di redenzione e di riappacificazione interiore tra Sereni e la sua facoltà di riconoscersi parte di una geografia che ormai lo guarda come esule.

VIAGGIO DI ANDATA E RITORNO

La prima versione di *Viaggio di andata e ritorno* compare in un foglio d'agenda del 1956 conservato in FMP I33, nel quale si legge appena sotto il titolo: *A una locomotiva che si stacca*. Segue la stesura autografa della prima lezione, poi cassata dall'autore con una croce:

Andrò a ritroso sulla nostra corsa
di poco fa
che bella mai così ti sorprese la luna.
Mi resta una città prossima al sonno
e il fuoco che ora tu sei
dileguante, le ceneri
di campagne che annottano,
lo strido che lacera l'aria
e insieme strazia il mio cuore.

scritta tra il 20 e il 22 maggio '58
(ma pensata circa otto anni prima)

Il foglio conserva una seconda lezione immediatamente successiva alla precedente, la quale offre un testo ormai prossimo al definitivo e postillato: «(con ritocco il 24 maggio '58)». Nell'indice provvisorio degli *Strumenti umani* (APS II 82) il titolo era *A ritroso*, poi cassato in favore di quello definitivo. Esso capeggia sul testo di un altro dattiloscritto dove i primi due versi sono uniti, divisi in un secondo momento da due tratti di penna. Infine, *A ritroso* è anche il titolo che Sereni indica in *SU*_α I 8, corretto a matita in *Viaggio di andata e ritorno*; in quest'ultimo testimone, rilevante è l'indicazione a «Marsia», rivista in cui la poesia sarà pubblicata nel 1959, a p. 105, assieme con *Anni dopo* e *Poteva essere* (poi *Ancora sulla strada di Creva*). La data in calce a questa prima stampa è «(1950)». Come indicato da Isella (Ed. Meridiani, p. 502), i primi cinque versi sono stati tradotti in inglese e inseriti nell'articolo di G. Buzzi, *Vittorio Sereni*, in «*Italian Quarterly*», Vol. 6, n. 22 (Summer 1962), p. 62. Anche in questo caso l'indicazione in calce «(From *Viaggio di andata e ritorno*, 1950)» conferma il periodo di composizione già indicato dallo stesso autore nella prima stesura, affiancando questo testo agli anni e alle situazioni già appartenute a *Viaggio all'alba*, *Un ritorno*, *Nella neve* e *Paura*. La nona poesia, in posizione centrale, chiude il primo nucleo della sezione *Uno sguardo di rimando*, ossia quello che, come sostiene Lanfranco Caretti, affronta il tema

[...] del ritorno, della volontà di chiudere col passato irrevocabilmente, di saltare oltre il male consumato, oltre la dittatura e oltre la guerra, di cancellare i segni della corruzione e della violenza, insomma di fare rapidamente piazza pulita [...]»⁵⁷

Ma lo *sguardo* di Sereni non è solo un “ritornare” iterativo ai temi del passato, cioè all’interno di un percorso diacronico che viaggia sui binari del *tempo*; piuttosto, si tratta di una “risposta” che proviene dalle *cose* della vita: ne fa parte perciò ogni tipo di esperienza, sia passata che presente, e futura. Si può ricondurre il tema del viaggio o del ritorno a un sistema più ampio che è quello del “dialogo” (sempre presente in queste liriche, sebbene a volte un po' nascosto). Questo è il vero *strumento* del poeta, che attraverso la parola scaturisce, in un movimento quasi spasmodico o come conseguenza di una sollecitazione, la replica di tutto ciò che gli è *esterno* ma che di fatto lo ha da sempre plasmato: sono la conferma di questo rapporto biunivoco gli ultimi due versi, «o strido che sgretola l’aria / e insieme divide il mio cuore». Un’ultima osservazione riguarda la datazione: infatti, come ha voluto sottolineare lo stesso Sereni, è sì abbastanza tarda (1958), ma appartiene a un “momento artistico” «di otto anni precedente», ossia agli anni ’50. È in questo periodo che si inseriscono le poesie dove il *viaggio* e il *ritorno* sono il motivo centrale dell’esperienza poetica, perciò sarebbe opportuno credere che *Viaggio di andata e ritorno* sia un ultimo riassunto di quel rincasare del poeta presso i luoghi dell’infanzia, dove lo spostamento “da/a” inteso nel titolo è la metaforica fine di un legame o una definitiva resa nei confronti di una parte della propria persona. Dunque, se l’“andata” si era aperta con il viaggio ferroviario e la vista del «volto brullo» in *Viaggio all’alba*, si giunge ora al momento del “ritorno” in cui la «campagna annotta e si sfa», lasciata ormai alle spalle nell’immagine del poeta che se ne va in conclusione del suo viaggio.

METRICA: Dieci versi liberi, senza rime, principalmente nominali e cadenzati dalla ripetizione di suoni ricorrenti. Si distinguono rispettivamente: un endecasillabo, un quinario, un doppio settenario, un endecasillabo, un settenario, un ottonario, un decasillabo (estendibile a endecasillabo con dialefe «dileguante_vo»), un decasillabo (anche questo estendibile a endecasillabo con dialefe «annotta_ve»), e due novenari. La prima parte mostra l’allitterazione dei suoni *r*, *s*, *t* e *p* (*ritroso-nostra-corsa-sorprese-resta-prossima*), sino alla figura etimologica al v. 5 (*prima-primavera*), snodo da cui prosegue una più lieve allitterazione dei suoni *s* e *f* (*fuoco-confuse-sfa*), poi ancora di *t* e *r* (*strido-sgretola-cuore*) e un polisindeto (*O fuoco-o ceneri-o strido*) nella parte conclusiva. Tra le figure retoriche spicca la sola antitesi ossimorica al v. 10 («insieme divide»). Sul piano compositivo si

⁵⁷ L. Caretti, *Il perpetuo “presente” di Sereni*, in «Strumenti critici», 1966, pp. 274-275. Qui ripreso da Apparato critico a cura di D. Isella, in *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. XLV-LI.

riscontra un'analogia con *Paura*, dato che i primi tre versi rivelano in entrambe una situazione felice e armoniosa, poi mutata nella seconda parte delle liriche.

Andrò a ritroso della nostra corsa
di poco fa
che tanto bella mai ti sorprese la luna.
Mi resta una città prossima al sonno
di prima primavera.

5

O fuoco che ora tu sei
dileguante, o ceneri confuse
di campagna che annotta e si sfa,
o strido che sgretola l'aria
e insieme divide il mio cuore.

10

1-3. *Andrò... luna*: l'io ritorna al pensiero dei luoghi che ha visitato e ai quali è appartenuto (quelli del Lago Maggiore), sentiti altresì vicini («di poco fa»), ma allo stesso tempo già distanti. Forse, ancora un viaggio in treno o in tram come quello che, in compagnia dell'amico Vasco Pratolini, lo aveva condotto lì durante il tragitto d'andata. La presenza della «luna» che «sorprende» la città, probabilmente Luino (interessante sarebbe il nesso *luna-Luino*), agli occhi del poeta è un'immagine «tanto bella» ma dal sapore di un nostalgico addio.

4-5. *Mi resta... primavera*: la vista che man mano si fa sempre più lontana, i pensieri che anch'essi potrebbero «sgretolarsi» come l'aria al v. 9: ciò che resta al poeta è una città cullata dalla sera nei primi giorni primaverili. Tuttavia, il «sonno» non è solo quello degli abitanti e delle case che si apprestano alla notte, ma anche il malinconico abbandono dell'io che irrorà ogni verso della lirica.

6-10. *O fuoco... cuore*: tre invocazioni reggono la seconda parte della poesia. La prima al «fuoco dileguante», con riferimento alle luci cittadine che man mano si dileguano nel buio e nella distanza. Poi le «ceneri» alle quali viene paragonato il grigiore della campagna mentre è inghiottita dalla notte e pare in essa disfarsi, quasi dissolversi. Qui «annotta» è un verbo dal *background* letterario importante: «Come quando una grossa nebbia spira, / o quando l'emisfero nostro annotta» (Dante, *Inferno XXXIV*, vv. 4-5); «Ma com' el s'annotta / contrario suon prenderemo in quella vece» (Idem, *Purgatorio XX*, vv. 101-102); «Cavalca e quando annotta e quando aggiorna, / alla fresca alba e all'ardente ora estiva» (Ariosto, *Orlando furioso*, 27. 12.); «Addio. Se grave / non ti fu quest'affetto, al mio feretro / dimani l'annottar manda un sospiro» (Leopardi, *Nuovi versi*, 17-147); «Valmorbia, un nome, – e ora nella scialba / memoria, terra dove non annotta» (Montale, *Valmorbia, discorrevano*

il tuo fondo..., *Ossi di seppia*, vv. 11-12). L'ultima invocazione è rivolta allo «strido» promiscuo e acuto tanto da infrangere l'aria. Tuttavia, gli ultimi cinque versi mostrano una serie di movenze petrarchesche, specie per ciò che concerne la presenza di termini e immagini tra loro contrastanti, quali «fuoco» e «ceneri». Queste, presenti anche in un'altra poesia intitolata *Corso Lodi*, nella sezione *Il centro abitato* («l'anno si strugge in brace e in cenere»), rinviano allo stilema «arde e strugge» tanto presente nei *Fragmenta*, dove, appunto, tra gli effetti del fuoco ricorre quello di “distruggere” e ridurre in cenere («m'arde et strugge dentro», 18, 4; «ardomi et struggo», 112, 3; «da lunge mi struggo et da presso ardo», 194, 14; «m'incende et strugge», 202 2; «ond'io mi struggo et ardo», 330 8).⁵⁸ Come i “rumori” in *Paura*, il poeta è preda del grido, tanto forte da spezzargli il cuore. La metafora, molto simile a quella del v. 5 «artiglia l'anima sfonda la vita» della poesia precedente, nasconde il dolore con cui Sereni è costretto a convivere a causa del distacco; il cordone ombelicale è reciso e la sensazione d'incompiutezza è viscerale: «divide il mio cuore». La metafora è di diretta ascendenza montaliana («Non ti divise, anima indivisa / dal supplizio inumano», *La bufera e altro*; «Il viaggio finisce qui: / nelle cure meschine che dividono / l'anima», *La casa sul mare*) sebbene «strazia», come recitava anche l'ultimo verso della prima stesura sereniana («e insieme strazia il mio cuore»), sia dovuto a una matrice piuttosto ungarettiana («È il mio cuore / il paese più straziato») e già petrarchesca, in particolare nell'immagine di dolorosa separazione che provoca un lamento in cui il soggetto ne esce spesso diviso («per cui sola dal mondo son diviso», *R.v.f.* 17, 4; «ahi lasso, / dove se' giunto, et onde se' diviso», *R.v.f.* 129, 31-32; «e 'l volto e le parole e 'l dolce riso / m'aveano e si diviso / da l'immagine vera», *R.v.f.* 126, 58-60; «gli occhi di ch'io parlai sì caldamente, / e le braccia e le mani e i piedi e 'l viso / che m'avean sì da me stesso diviso», *R.v.f.* 292 1-3).⁵⁹

⁵⁸ Cfr. F. D'ALESSANDRO, *Le ascendenze petrarchesche negli «Strumenti umani» e in «Stella variabile» di Vittorio Sereni*, p. 238.

⁵⁹ Ivi, p. 239.

L'EQUIVOCO

È una poesia del «1951», come indicato da Sereni nell'indice provvisorio degli *Strumenti umani*. De *L'equivoco* figura il riferimento iniziale in tutti i dattiloscritti di *Un lungo sonno*, sebbene in W₁ sia assente il testo tra i fogli del fascicolo; occupa invece p. 16 in W₂ e p. 7 in W₃, quest'ultimo postillato «(Scritta tra il '50 e il '51)». Una prima stesura poi cassata compare sul *recto* di un foglio di quaderno, nel quale *verso* si legge invece *Nella neve*. Il testo primitivo recita:

No certo, non era. Non era lei.
Che diavolo, l'avrei riconosciuta.
Ma che mai voleva col suo sguardo
sotto le luci crude
la bionda e luttuosa viaggiatrice?
Intenerita a un chiaccherio (*sic*) di bimbi
pareva a un tempo piangere e sorridermi.
Un garrulo schermo di bambini.
C'era tra noi il mio sguardo di rimando
e, appena sensibile, una voce:
– O amore – cantava – e perduta bellezza
chi dunque è mutato tra noi? –
Ma la voce restava tra me e me
e presto nemmeno lo sguardo si sostenne.
Muto restavo e afono
sotto quegli occhi.
Tornavo indifferente.
Era un avvertimento?

I primi sette versi si leggono senza varianti rispetto alla stampa in un autografo dedicato «a / Franca Biasion / con l'amicizia del suo / V. S.» e datato in calce «Milano, 11/10/50». Esso contiene una coppia di testi intitolati *Due frammenti*, dove il primo dei quali è *Frammenti di una sconfitta*. *L'equivoco* compare autografo anche in un foglio di quaderno a righe, assieme ad *Appuntamento a ora insolita* nella facciata opposta. Qui, i vv. 1-7 combaciano con la lezione definitiva, mentre quelli successivi (vv. 8-13) appaiono ancora molto differenti:

Ma presto indistinto tornava il messaggio
su quelle dolci e amare allée di primavera
(no certo non era
non era lei, l'avrei
sicuramente riconosciuta)
e divagava

L'equivoco è il malinteso, l'incomprensione scaturita dall'incontro tra l'io e la donna «passeggera» lungo una via di Milano. I due intrattengono un dialogo, tema che già apparteneva a *Via Scarlatti*, ma lì il contatto era un «colloquio» vocale, mentre qui è un intreccio di «sguardi di rimando» (da cui il primo rinvio al titolo della sezione). L'occasione sembrerebbe sciogliersi nella banale interrogazione che l'io rivolge alla donna: «Ma che mai voleva...?», equivalendo allo schietto “cos'hai da guardare?” tipico tra i passanti delle caotiche vie cittadine in tali situazioni, spesso imbarazzanti. Eppure, il disagio non sembra innescarsi fra gli interlocutori, tanto che il legame ottico, inizialmente esteriore, si protrae anche nell'interiorità dei due. Il gioco di sguardi rompe i confini privati dell'io e del tu nel momento in cui il canto soave di una «voce» s'insinua attraverso i pensieri, elevando il dialogo a un piano più intimo e riflessivo. Ora lo *sguardo* metaforico di Sereni non si estende solo allo *spazio* del presente, all'attimo in cui avviene il contatto, ma raggiunge anche quello del *tempo*: seppure in maniera tenue, è qui che tra l'uomo e la donna converge il tema di un legame affettivo passato. Ad ogni modo, lo spunto amoroso non ha nulla a che vedere con la «bionda e luttuosa passeggera», né il “guardare” del poeta si rifà a cose e persone sempre definite, o definibili. Il «tempo», la «donna» e persino l'«amore» in Sereni sono *i tempi, le donne e gli uomini, gli amori come emozioni* nelle quali e con le quali l'io si specchia e si confronta; ancora l'idea di *strumenti* universali piuttosto che la declinazione come referenti univoci. Da una conversazione radiofonica del 1955 si riprendono le parole di Vittorio Sereni, chiamato a commentare la sua poesia: «La bellezza, la poesia accostano le cose più lontane e più disparate. Nei versi letti questa sembra l'arguta morale d'una breve favola; ma di fatto anticipa [quel] senso di coincidenza e piuttosto di convivenza delle cose e dei fatti, [quella] circolarità dei sentimenti».60 A livello macrotestuale, si ritorna allo sfondo milanese delle prime liriche, dopo l'*excursus* che ha visto l'inizio e la fine del viaggio nelle aree luinesi. La situazione de *L'equivoco* rimanda al sonetto *À une passante* di Baudelaire, dove lo sguardo («regard») unisce l'uomo e la donna, nonché un lessico molto simile ne conferma la vicinanza. A divergere però sono le intenzioni: se Sereni utilizza l'episodio per riflettere sull'oggetto “io”, su uno stato che lo vede protagonista in relazione ai fatti del vivere e all'incontro con le cose del reale, il fulcro della poesia di Baudelaire è invece l'unione tra “io” e “tu”, legati da un impossibile amore nato dai loro occhi.61

METRICA: un'unica strofa di tredici versi. Con *L'equivoco* si riprende il modello compositivo medio-lungo simile a quello di *Via Scarlatti*, interrotto dalla serie di otto componenti decisamente più brevi ed epigrammatici. Il testo è costituito da: un ottonario (v. 9), un novenario (v. 11), un

60 Cfr. V.S., *Primo incontro con Ezra Pound*, testo di una conversazione a Radio Monteceneri, nel 1955, in *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 505-506.

61 Cfr. M. PERRYMAN, *Lo sguardo di Vittorio Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 179-190.

decasillabo (v. 6), sei endecasillabi (vv. 2-3-4-5-10-13, quest'ultimo a patto di considerare dieretici «mäi», v.3, e «luttuosa», v.4) e quattro dodecasillabi (vv. 1-7-8-12). Rispetto ad altri, in questo testo si contano molte figure di suono: innanzitutto, ai vv. 1-2 l'assonanza schermo-tempo. Lo sguardo al v. 3 è ripetuto anche al v. 5, dov'è assonanzato con il finale rimando e con il divagando al v. 8. Tra i due versi è interessante anche l'opposizione del possessivo suo, v. 3, e mio, v. 5, entrambi posizionati prima del vocabolo sguardo. Proseguono le assonanze tra i vv. 4-7 (bionda-risorta), vv. 4-6 (passeggera-appena), vv. 6-7 (voce-amore) e tra i vv. 12-13 (lambire-confine-sfiorire). Ci sono anche elementi rimici asimmetrici ai vv. 4-5 (bionda-rimando), 10 (amare-primavera) e 11 (lento-volte). Non mancano le rime perfette interne ai vv. 5-8 (rimando-divagando), 8-9 (asseriva-smarriva) e 12-13 (lambire-sfiorire). Si segnala inoltre la paronomasia in posizione quasi anaforica ai vv. 7-10 (amore-amare) e l'anafora marcata di e ai vv. 6-9-13. L'equivoco è un esempio di bilanciato parallelismo tra forma e contenuto, in quella che Mengaldo (*Iterazione e specularità in Sereni*, pp. 144-145) ha qualificato come «poesia dell'insicurezza», il cui esito sono, a livello stilistico, i fenomeni di «ridondanza» e d'iterazione, ma in questo caso anche il rapporto contrastante tra gli stessi vocaboli. In tal senso, molte sono le antitesi e gli ossimori che reggono l'intero impianto narrativo: *piangere e sorridermi*, v. 2; *bionda e luttuosa*, v. 4; *asseriva / e si smarriva*, vv. 8-9; *amare e dolci*, v. 10; *nato appena [...] sfiorire*, v. 13. Oscillazioni verbali che rispecchiano lo stato interiore di un io scosso dall'incontro e dal suo «equivoco».

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

5

e, appena sensibile, una voce:

amore – cantava – e risorta bellezza...

Così, divagando, la voce asseriva
e si smarriva su quelle

amare e dolci all'è di primavera.

10

Fu il lento barlume che a volte

vedemmo lambire il confine dei visi

e, nato appena, in povertà sfiorire.

1-2. *Di là... sorridermi*: l'io guarda, oltre il metaforico «schermo» formato dal chiacchierio («garrulo») dei bambini, una passante – o forse potrebbe trattarsi di una maestra d'asilo – che, nel momento in cui si accorge di essere osservata, ricambia lo sguardo con un sorriso. Il distico nella prima stesura suonava molto diverso, spostando il tema dell'incontro a una situazione più amorosa; sentimento, questo dell'amore, che nella lezione definitiva rimane invece alquanto celato.

3-4. *Ma che... passeggera?*: un verso interrogativo introdotto dal sereniano «Ma». Il poeta accusa l'ostinato guardare della «bionda e luttuosa passeggera» – dove «luttuosa» indica il vestito nero della donna, mentre «bionda», per quanto aggettivo “scarico”, ricorda la Laura di Petrarca (ad es. *Erano i capei d'oro in l'aura sparsi*) – chiedendosi il motivo di quel protratto incontro di sguardi. Il termine «passeggera», indipendentemente dal fatto che la donna fosse la maestra o l'accompagnatrice dei bambini, suggerisce che lei sia ora in movimento, magari come semplice “passante” o “utente di un mezzo di trasporto”, dato che in prima stesura si leggeva «viaggiatrice».

5-7. *C'era... bellezza...*: l'io accetta il gioco e allo sguardo di lei ricambia con il proprio «sguardo di rimando»:62 tra i due s'instaura un legame che supera il distratto incontro iniziale. Sullo sfondo, l'eco di un canto o forse di una canzone (in corsivo)63 che riecheggia i toni amorosi petrarcheschi. Ad ogni modo, L'origine della «voce» si colloca in un punto esterno ai due. Il sintagma al v. 5 – riportato poi nel titolo della sezione – ricorda la dinamica dell'innamoramento di molta lirica delle origini, dove l'immagine della donna filtrata attraverso gli occhi del poeta innamorato, raggiungeva il cuore alimentando il suo sentimento per lei. Su tutte, si ricordi il sonetto di Jacopo da Lentini *Amor è un desio che ven da core*, primo di una lunga tradizione poetica: «Amore è un desio che ven da core / per abbondanza di gran piacimento; / e li occhi in prima generan l'amore / e lo core li dà nutrimento».

8-10. *Così, ... primavera*: la «voce» musicale, prima ben chiara e scandita, con il proseguo si fa sempre più vaga, sino a «smarrirsi», che tradurrei con “confondersi”, fra gli altri suoni del primaverile viale alberato («allèe»). L'ossimoro «amare e dolci» in riferimento alle allèe può trovare una spiegazione se contestualizzato al periodo, ossia agli anni '50. Il clima è ancora quello post-bellico, ne risente soprattutto l'animo indelebilmente ferito del poeta. Ma «amare e dolci» può riferirsi anche ai pensieri nati nelle menti dei due interlocutori: su questi bisogna considerare la prima stesura della poesia, dove i vv. 1-2 e i vv. 13-18 nascondevano un incontro dalle sfumature più amoroze; dopotutto, la

62 V. SERENI, da *L'Opzione*: «devi sapere che io ho il feticismo 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». [Per «sguardo di rimando», v. 5, che dà il titolo alla prima sezione di SU]. In *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, p. 505.

63 Si ricordino le parole di Sereni circa l'uso del corsivo nei versi: Un'altra avvertenza concerne il caso di versi o frasi di autori del passato, o contemporanei, inseriti talvolta e non sempre dati tra virgolette o in corsivo. Risulteranno individuabili nella stessa misura in cui sono affiorati e entrati nel discorso. Per questo appare superfluo indicarli e, tanto più, sottolineare il senso e il fine della loro adozione. In V. SERENI, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, p. 139. Qui ripreso da F. D'ALESSANDRO, *Le ascendenze petrarchesche negli «Strumenti umani» e in «Stella variabile»*, in *Petrarca e i moderni. Da Machiavelli a Carducci*, p. 253.

«primavera» è la stagione tipica dell'amore (come, tra i primi, ha insegnato Petrarca). Lui riconosce in lei il fantasma di una passione perduta, e viceversa. Il «rimando» diventa il *ritorno* di un'emozione passata, ormai quasi dimenticata, ma che si dimostra essere frutto di un equivoco. Così come la dinamica «sguardo-amore», anche l'epiteto ossimorico «amare e dolci» dato al sentimento amoroso rimanda alla tradizione poetica italiana, in particolare a Petrarca: «cangiar questo mio viver dolce amaro» (*Rvf* 129, 21), «L'atto d'ogni gentil pietate adorno, / e 'l dolce amaro lamentar ch'i' udiva» (*Rvf* 157, 6), «Così sol d'una chiara fonte viva / move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco» (*Rvf* 164, 10) oppure «col membrar de' dolci anni et de i amari» (*Rvf* 353, 13).

11-13. *Fu... sfiorire*: la terzina finale è l'esplicazione dell'equivoco: l'illusione di riconoscersi svanisce, la «passeggera» ha proseguito il suo cammino e gli sguardi hanno interrotto il loro incontro. Ne consegue un'ultima riflessione dove Sereni paragona il «barlume», la luce fioca, all'indizio «che a volte» sfiora («lambisce») i tratti del viso e accenna al chiarore, al possibile «specchiarsi» nell'altro o in sé stessi. Un sorriso «nato appena» e perciò ricolmo d'aspettativa, ma che, come un fiore già vecchio, «sfiorisce» nella «povertà». ⁶⁴ Quanto al sostantivo «barlume», questo rimanda a una lunga tradizione letteraria, da Boccaccio a Leopardi, passando per Foscolo, fino ai contemporanei Pavese e Montale: «Raggiorna, lo presento / da un albore di frusto / argento alle pareti: / lista un barlume le finestre chiuse» (vv. 1-4, *Quasi una fantasia, Ossi di seppia*). Infine, il verbo «sfiorire» s'inserisce ancora all'interno dei lasciti petrarcheschi per ciò che riguarda le metafore floreali: «Ne l'età sua più bella et più fiorita» (*R.v.f.* 336, 3); «nell'età fiorita e fresca» (*TF* II 109), ecc.

⁶⁴ Si veda la lettera a F. Fortini del 7 maggio 1958: «Se mi rifaccio all'intenzione direi che *in povertà* ha valore di giudizio su cosa che pareva anche moralmente – seppure – ricca e si rivela invece banale, sciatta, futile, 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». In *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 504-505.

ANCORA SULLA STRADA DI ZENNA

Assente nella silloge di *Un lungo sonno* e nel successivo *Piano di ristampa* del '60-'62, *Ancora sulla strada di Zenna* compare nell'edizione definitiva degli *Strumenti umani* (SU₁). Si tratta di un testo della primavera 1960, lo confermano tre riferimenti temporali riportati da Isella nel suo apparato critico (Ed. Meridiani, pp. 506-508): la prima stampa nella rivista «L'Europa letteraria», n. 3, pp. 37-38, del «giugno 1960»; una lettera spedita a F. Fortini datata «27 marzo '60»; infine, una pubblica lettura presso l'Università di Milano del «12 aprile» dello stesso anno. Nelle medesime pagine, l'attenta ricostruzione filologica sulla base delle varianti autografe riporta alla meticolosa scelta che Sereni ha condotto specie nei casi delle piccole e periferiche particelle sintagmatiche, disposte attorno a un nucleo tematico già saldamente retto su vocaboli pressoché inalterati. Tuttavia, si può dire qualcosa in più riguardo agli “scarti” di questa poesia che, diversamente dalla maggior parte delle liriche negli *Strumenti*, si discosta dal luogo comune «non è un poeta da varianti», con cui Mengaldo ha etichettato (correttamente) Vittorio Sereni. L'eccezione sta nel cambiamento stilistico, seppure impercettibile, che da una prima stesura ha condotto alla lezione finale, sempre più vicina ai modelli del classicismo moderno degli anni '50 e '60, di cui Montale (ma anche Sbarbaro, Solmi, Rebora e Luzi, o T.S. Eliot e P. Valéry) sono stati gli esponenti più noti.⁶⁵ Il verso lungo, i periodi costruiti su anastrofi, iperbati e forti iterazioni, la prolessi di aggettivi e avverbi che scalzano l'uso dei predicati nonché la personificazione dell'io nelle cose e la scarsa o nulla indulgenza verso i temi ermetici; tutto ciò fa di Sereni un poeta perfettamente calato nel proprio tempo. Sono l'esempio di questa ricerca espressiva i vv. 12-13 della versione definitiva, in cui compaiono tutti gli elementi sopra elencati; soprattutto la ricerca di un tono elegiaco più elevato e non discorde dal dolore dell'io:

E io potrò per ciò che muta disperarmi < *Oh potrò disperarmi per ciò* (in Aut)
portare attorno il capo [bruciante] di dolore... < *candente*⁶⁶ < *andare attorno bruciante di dolore* (in Aut)

Il titolo rinvia a *Strada di Zenna*, un testo datato 1938 e appartenuto alla prima raccolta *Frontiera* (con rapporto analogo a quello che intercorre tra *Ancora sulla strada di Creva* e *Sulla strada di Creva*). La relazione macrotestuale conferma il *modus operandi* che fonda sulla “rilettura” di sé uno dei tratti stilistici peculiari di Sereni, ma anticipa anche il tema principale della poesia, ossia quello

⁶⁵ Cfr. T. DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa – Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.

⁶⁶ Si noti l'uso, in una fase intermedia, del latinismo «candente» proprio a voler innalzare il tono del verso, poi sostituito perché eccessivamente letterario. Per ciò che riguarda le ascendenze montaliane in *Ancora sulla strada di Zenna*, si noti anche che «candente» compare al v. 28, in *Fine dell'infanzia*, negli *Ossi di seppia*.

della ripetizione reso attraverso l'inserimento di «Ancora». Questa “circularità” è da intendersi come ritorno presso i luoghi delle esperienze giovanili, dato che Zenna è la città «dopo Luino lungo il lago, al confine con la Svizzera»,⁶⁷ ma, soprattutto, la ripetizione vale ormai come noia, tedio, abbandono esistenziale. Un ultimo appunto, invece, sulle divergenze tra le due liriche aventi come *topos* Zenna: all'epoca di *Frontiera* il viaggio è il movimento verso il “confine” (reale e metafisico), è una geografia dell'esistere dalla quale «ora / nell'estate impaziente / s'allontana la morte» (vv. 2-4) auspicando una tregua di pace. All'altezza degli *Strumenti*, invece, il “moto a luogo” del poeta è soffocato dal peso degli anni, dalla vita già vissuta, da una maturata coscienza che nulla veramente possa cambiare. Persino la storia gioca a sfavore del poeta: gli anni '60 sono ancora il «tempo provvisorio», a causa della guerra non lontana ma contemporaneamente in corsa verso un *boom* economico, che per alcuni rappresenta il tanto atteso riscatto, per altri adombra la paura di uno strappo. In questo senso, esempi poetici come *Ancora sulla strada di Zenna* testimoniano la condizione di coloro i quali non si sentono più parte né degli uni, né degli altri.⁶⁸

Anche qui il paesaggio è una presenza importante che accompagna il *ritorno* del poeta. Le «piante turbate» (al v. 1 e con inversione al v. 28) sono elementi vegetali che Lonardi nel 1990 aveva definito «tracce di animismo»,⁶⁹ ma che non vanno confuse con gli espedienti poetici verso i quali, altre volte, il poeta si “rispecchia”, s'immedesima. A differenza del «lago» in *Un ritorno*, dove la riflessione svolgeva un ruolo introspettivo, le «piante» lungo la strada verso Zenna sono invece oggetti che appartengono a un mondo diverso e autonomo rispetto a quello dell'uomo. Finanche i destini sono altri, infatti l'io si dispera «per ciò che muta» (v. 12), cioè l'uomo, il tempo e la sua condizione nel mondo, e ciò in cui «nulla nulla è veramente mutato» (v. 22), vale a dire le stesse piante, i luoghi e il paesaggio. L'accrescere del disagio esistenziale dell'io trova l'apice ai vv. 17-18: «i poveri / strumenti umani», i quali oltre a essere il primo esplicito riferimento al titolo dell'opera, rappresentano il momento in cui il poeta fonde il proprio *pato*s interiore con la situazione esterna attraverso «entità fortemente ancorate al reale». ⁷⁰ Qui inizia la parabola discendente del dolore, in direzione di una «pietà» (v. 28) provata nei confronti di tutto ciò che si colloca al di fuori della propria persona, in una condivisione che sembra alleggerire il peso del compatimento. Infine, la struttura ricorda molto quella adottata da Montale nel poemetto *Tempi di Bellosguardo*, da *Le Occasioni*, oltre allo stretto legame

⁶⁷ Cfr. Lettera a F. Fortini del 27 marzo '60. In *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 508-509.

⁶⁸ Cfr. M. DI NARDO, *L'Europa in Vittorio Sereni: un luogo-tempo tra mito e storia*, in *In questo mezzo sonno*, a cura di G. Quiriconi, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 23-53.

⁶⁹ G. Lonardi, Introduzione a Vittorio Sereni, in *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, commento di Luca Lenzini, Milano, Rizzoli, 1990, pp 5-25: 20.

⁷⁰ F. D'ALESSANDRO, *Sul 'rovescio' delle due ultime raccolte*, in *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, ricerche di Letteratura italiana, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 121.

tematico che intercorre tra le due poesie. Basti citare la «fugace altalena tra vita / che passa e vita che sta», vv. 22-23, per richiamare l'opposizione cardine di *Ancora sulla strada di Zenna*.

METRICA: i 35 versi liberi costituiscono il componimento più lungo della sezione *Uno sguardo di rimando*, indubbiamente anomalo e molto più vicino alle lunghezze metriche delle sezioni successive. Si alternano: cinque settenari (vv. 6, se con dialefe «miei\anni», 17-23-27 e 35), due ottonari (vv. 20-31), un novenario (v. 19), tredici endecasillabi (vv. 4-5-7-8-9-14-18-25, se con dialefe «quelle\inutilmente», 26-28-32-33, se con dialefe «attimo\ve» e 35, ancora considerando dialefe «e\un»), tre dodecasillabi (vv. 12-21-30), due versi da tredici sillabe (vv. 11-16), due versi formati da un settenario più ottonario (vv. 15-29), tre doppi settenari (vv. 2, di cui il primo sdrucchiolo, 13-24), un verso da quattordici sillabe (v. 1) e tre da quindici sillabe (vv. 3-10-22). In particolare, nei casi di poesie molto lunghe saltano completamente gli schemi rimici (già sporadici) riducendosi alle sole, discontinue, assonanze e allitterazioni, eccetto per la quasi rima sdrucchiola al mezzo ai vv. 1.2 (inteneriscono-ridicono) e la quasi identica ai vv. 7-8 (*corsa-costa*). Più curata è invece la scelta delle ripetizioni di interi sintagmi, vocaboli e suoni, i quali conferiscono un andamento pari alla perplessità dell'io, al suo indugiare nel procedere della «corsa»;⁷¹ la stessa funzione hanno anche i verbi iterativi con prefisso *ri-* (*ridicono, si rinnova, rifiorisce*) sui quali si è già soffermato Mengaldo (*Iterazione e specularità in Sereni*, pp. LIII-LXVI). Si succede una serie di anafore: vv. 1-2 (*Perché-perché*), vv. 3-4 (*ma non-Ma non*), vv. 4-5 (*non è-non è*) con rispettiva accumulazione polisindetica di *è*; vv. 11-12 (congiunzione *e*), vv. 24-25 (*quelle-quelle*). Ai vv. 5-6 c'è l'anadiplosi (*estate-estate*), mentre tre epanalessi con valore durativo caratterizzano rispettivamente il v. 22 (*nulla nulla*), il v. 30 (*via via*) e il v. 31 (*salutando salutando*). Tra le figure semantiche prevalgono le antitesi: v. 1 (*turbate-inteneriscono*), v. 2-3 (*si rinnova-non rifiorisce*), vv. 3-4 (*primavera-estate*) e vv. 8-9 (*immutata-muta*). La densità della poesia è resa oltretutto dalla ricca sintassi e dai contrasti, ma anche dai netti *enjambement*, dalle metafore e dalle allusioni che il poeta nasconde nei versi, marcati dal doppio uso della aposiopesi ai vv. 13 e 27. L'architettura del testo si articola in due momenti centrali, rispettivamente i vv. 7-13 e i vv. 14-27, speculari e costituiti da sette e quattordici unità. Il primo nucleo manifesta il tema dell'individuale mobilità e della precaria transitorietà che affligge l'uomo;

⁷¹ Si vedano le parole di Mengaldo: «[...] anche questa [poesia] di Sereni nasce da un processo di crisi del linguaggio, in margine o meglio nonostante una congenita difficoltà di dirsi, di parlare, una sfiducia nella labilità e consunzione delle parole, e relativa sfiducia nelle loro possibilità di ricezione. Si direbbe che le continue ripetizioni, la continua sollecitazione della funzione 'fatica' del linguaggio, siano come un tentativo di prender meglio possesso delle parole, di farle più proprie, quasi che solo iterandone la pronuncia il poeta riuscisse a trattenere la dispersione e fuga, e a ristabilire il problematico contatto col lettore». In *Iterazione e specularità in Sereni*, pp. LVI-LVII.

viceversa, il secondo mostra attraverso l'elencazione tutto ciò che non viene intaccato dal tempo, restando immobile ed eterno.⁷²

Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?

Forse perché ridicono che il verde si rinnova

a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?

Ma non è questa volta un mio lamento

e non è primavera, è un'estate,

5

l'estate dei miei anni.

Sotto i miei occhi portata dalla corsa

la costa va formandosi immutata

da sempre e non la muta il mio rumore

né, più fondo, quel repentino vento che la turba

10

e alla prossima svolta, forse, finirà.

E io potrò per ciò che muta disperarmi

portare attorno il capo bruciante di dolore...

ma l'opaca trafila delle cose

che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,

15

la spola della teleferica nei boschi,

i minimi atti, i poveri

strumenti umani avvinti alla catena

delle necessità, la lenza

buttata a vuoto nei secoli,

20

le scarse vite che all'occhio di chi torna

e trova che nulla nulla è veramente mutato

si ripetono identiche,

quelle agitate braccia che spesso ricadranno

quelle inutilmente fresche mani

25

che si tendono a me e il privilegio

del moto mi rinfacciano...

Dunque pietà per le turbate piante

⁷² Cfr. L. PERI, «Le fonti dietro te». Il 'rumore' e altri domini lessicali, in *In questo mezzo sonno*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 55-89.

evocate per poco nella spirale del vento
che presto da me arretreranno via via
salutando salutando.

30

Ed ecco già mutato il mio rumore
s'impunta un attimo e poi si sfrena
fuori da sonni enormi
e un altro paesaggio gira e passa.

1-3. *Perché... gioia?*: tre versi retti da due periodi interrogativi che l'io rivolge a sé stesso, in una conversazione mentale. Il primo è rivolto alle «piante turbate» perché mosse forse dallo spostamento d'aria causato dal passaggio in automobile, lungo la strada verso Zenna, o forse dal «vento» (come si vedrà poi). Il poeta è «intenerito» alla vista delle piante perché – nel parallelismo tra le radici e le origini – rimandano alla toponomastica familiare, a un'età fatta di ricordi felici e positivi, ma che ora celano un sentimento nostalgico. “Intenerire” significa infatti «rievocare» (termine usato poi da Sereni) un passato «gioioso» (altro termine che segue) con la consapevolezza che è un tempo oramai perduto. La seconda interrogativa – introdotta da «Forse perché» che rinvia all'attacco foscoliano di *Alla sera*, studiata durante gli anni liceali – chiosa di fatto la prima, delineando così il grande divario fra il mondo vegetale e quello umano, ossia la facoltà del primo di rinascere «rinnovandosi ad ogni primavera» in antitesi all'impossibilità del secondo. Quest'ultimo è un *topos* petrarchesco, come si legge, ad esempio, nei sonetti «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena, / e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia, / et garrir Progne et pianger Philomena, / et primavera candida et vermiglia» (*Rvf* 310, 1-4) e «ma come ch'ella gli governi o volga, / primavera per me pur non è mai» (*Rvf* 9, 13-14). Il sintagma avversativo «ma non rifiorisce la gioia» sottintende anche un altro aspetto legato alla contrapposizione tra moto e stasi: se il «verde» della natura si rinnova ad ogni «primavera», così non è per il sentimento dell'uomo, incapace di rivivere ciò che era stato in passato.⁷³

4-6. *Ma... anni*: il «lamento» ha diverse possibili interpretazioni: se considerato in rapporto ai versi precedenti e a quelli immediatamente successivi, il lamento corrisponde alla giovinezza perduta, ribadita ai vv. 5-6 con la metafora: «non è primavera, è un'estate, / l'estate dei miei anni», dove per “estate” s'intende appunto la maturità. Oppure, è il “lamento” storico verso una nazione e un'epoca immobilistica, senza futuro, a cui il poeta dubitante non si affida. A ogni modo, il «mio lamento»,

⁷³ Si veda la lettera a F. Fortini del 27 marzo '60: «“Il verde si rinnova” fino all'interrogativo è tolto quasi di peso, o meglio colto a volo e messo in versi da una battuta dello zio Vania [Cechov], ascoltata a tetro e non letta (non ho qui il testo). / Avrei potuto intitolarla “Area depressa”, ma significherebbe barare». In *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 508-509. Dal drammaturgo russo Sereni riprende soprattutto il tema dell'impotenza esistenziale, tratto che sicuramente lo ha colpito; non si ha tuttavia un riferimento letterale del verso sereniano nella prosa teatrale di Cechov, ma solo un'unione di intenti.

introdotto dal possessivo, suggerisce anche il significato metapoetico di elegia, confessione, sfogo in versi.

7-11. *Sotto... finirà*: dall'automobile lo sguardo si rivolge in basso, verso la «costa» del Lago Maggiore che, come gli altri elementi paesaggistici, rimane «immutata». Nemmeno il «rumore» del poeta, cioè la sua presenza e il suo passaggio sono in grado di mutare la natura, così come non è in grado di farlo «quel vento», che adesso non è più lo stesso che “turbava” le piante ma è un elemento separato dall'io, a conferma che forse anche nei primi due versi la presenza è quella di un vento esterno al movimento umano. A ogni modo, neanche il suo «repentino» movimento, destinato a cessare «alla prossima svolta», è capace di mutare la costa, elemento topico della fissità. Ma in questo contrasto tra mutevolezza umana e rigidità naturale, il «rumore» sembra prendere le parti sia dell'una che dell'altra, facendosi carico di due significati: il primo è forse quello che indica il privilegio della vitalità, il secondo è invece la causa del «dolore» (tra l'altro i due lemmi costituiscono l'unica rima del componimento, ai vv. 9-13).⁷⁴

12-13. *E io... dolore...*: viene palesato il tema centrale, cioè la disperazione del poeta nei confronti di «ciò che muta» inconsolabilmente, vale a dire la vita umana. L'azione di recare il «capo bruciante di dolore», ossia la consapevolezza di tale destino, quasi febbricitante, è lasciata sospesa anche dai tre puntini.

14-23. *ma l'opaca... identiche*: il confronto tra il poeta e il paesaggio continua. Lo sguardo è adesso rivolto all'entroterra, dove l'io riesce a scorgere alcuni sfuggevoli *strumenti* che sono i correlativi oggettivi della fissità delle *cose*. Qui interviene un ulteriore momento filosofico nella lirica di Sereni, ossia quello che contrappone l'esistere al non esistere. Se il movimento e il cambiamento sono per l'uomo il segno dell'esistenza seppure dolorosa, dall'altro la staticità degli oggetti rappresenta l'inesistenza. L'elenco di ciò che «non muta» inizia con un chiaro riferimento montaliano (*Cigola la carrucola nel pozzo*) nel quale il tema della ciclicità del tempo è reso dal movimento della «carrucola» e dalla forma tonda del «pozzo»; segue un altro movimento ripetitivo, ossia l'andirivieni della «spola della teleferica» fra i boschi – anch'essa d'intuizione montaliana, ma mediata da *La teleferica* di Bertolucci del 1958. Poi, ai due versi successivi si presenta il sintagma centrale che rimanda al titolo dell'opera, ma che in questo specifico frangente ha come referenti extralinguistici gli attrezzi del lavoro agreste.⁷⁵ Ma gli «strumenti umani» sono motivo anche di un altro nesso intertestuale con i

⁷⁴ Cfr. L. PERI, «Le fonti dietro te». Il 'rumore' e altri domini lessicali, in *In questo mezzo sonno*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 55-89.

⁷⁵ Si veda la conversazione tenuta da Vittorio Sereni con gli allievi della Scuola media statale “G. Pascoli”, Parma, 12 dicembre 1979, dove, in risposta alla domanda: *Che cosa significa il titolo: «Gli strumenti umani»?*, Sereni afferma: «C'è una poesia intitolata *Ancora sulla strada di Zenna*, dove dico: «I poveri / strumenti umani avvinti alla catena / della necessità». Questa espressione, che nella poesia significa strumenti di lavoro agresti o artigianali, nel titolo del libro intende invece significare tutti i mezzi e anche gli espedienti con cui l'uomo, singolo o collettività, affronta l'ignoto, il mistero, il destino». In *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 481-482.

primi versi della poesia *Saba*, nella sezione *Appuntamento a ora insolita* «Berretto pipa bastone, gli spenti / oggetti di un ricordo». Lo anticipano «i minimi atti», di richiamo anch'esso montaliano agli «atti minuti specchiati, / sempre gli stessi», (vv. 18-19, nel secondo atto di *Tempi di Bellosguardo, Le Occasioni*),⁷⁶ oppure agli «umani atti consunti», (v. 12, di *Incontro, Ossi di seppia*). Il sintagma centrale è seguito dalla «catena delle necessità», altro elemento filosofico tratto dal poeta ligure, alla quale gli «strumenti umani» sono «avvinti», correlativo oggettivo del loro destino primitivo e ontologico. Anche «la lenza» – ancora Montale («Un pescatore da un canotto fila / la sua lenza nella corrente», vv. 13-14, *Marezzo, Ossi di seppia*) – dei pescatori fa parte dell'insieme di oggetti lasciati abbandonati nel paesaggio, ma il fatto che sia «buttata a vuoto nei secoli» ne sottolinea ulteriormente il disuso, la rigidità di qualcosa che non cambia nonostante l'andare del tempo. I vv. 21-23 sono l'epilogo, la riflessione maturata dal poeta alla vista di ciò che gli scorre a fianco durante la corsa: gli oggetti dismessi sono «scarse vite», cioè non-esistenze, in un panorama dove «nulla nulla è veramente mutato» ma le *cose* «si ripetono identiche»: tutte, eccetto il poeta. L'eco rinvia ancora al Montale degli *Ossi*, in particolare alla «vita strozzata», v. 58, di *Arsenio* e alle «monche esistenze», v. 38, di *Crisalide*.

24-27. *quelle... rinfacciano...:* avviene l'antropomorfizzazione che dalle «piante turbate» conduce alle «agitate braccia» e alle «fresche mani» degli adulti e dei bambini colti dallo *sguardo* del poeta nel momento di un rapido saluto, tanto che «presto ricadranno». Le mani tese (richiamano «la mano» tesa alla «misera fronda» di *Incontro*, vv. 39-41) dei fanciulli sono anticipate dall'avverbio «inutilmente», che sottolinea l'inconsapevolezza che un giorno saranno travolti dallo stesso dolore dal quale ora è afflitto il poeta. Ci sono diverse soluzioni per tradurre il «privilegio del moto», la più pertinente sembra essere quella di carattere contrastivo che riguarda il rapporto tra il poeta in movimento e le persone ferme, alludendo alla possibilità di una vita “moderna” e dinamica del primo a fronte di quelle fossilizzate e inutili dei secondi. Si riaffaccia qui la parvenza del *boom* economico che in quegli anni ha accentuato la disparità sociale; denuncia solamente accennata e poi lasciata sospesa ancora dai tre puntini.

28-31. *Dunque... salutando:* l'attacco è risolutivo, infatti piante e persone si fondono in un'unica entità esterna per la quale il poeta invoca «pietà». Risuona l'eco della riflessione sociale, senza però tralasciare la matrice esistenziale della lirica. La corsa procede, il suo «moto» porta al distacco e tutto quello che ha incontrato rimane una sagoma immobile già lontana; le mani che finiscono il saluto e

⁷⁶ Si noti che l'espressione, o almeno una bozza ritmica di essa, «poveri strumenti umani» era già presente nella recensione scritta da Vittorio Sereni alle *Occasioni* montaliane (testo di sicura influenza), in cui esalta la capacità del poeta ligure di rendere attraverso i propri versi «i commossi discorsi umani». Da *In margine alle Occasioni*, di Vittorio Sereni, in *Le Occasioni*, di Eugenio Montale, collana Lo specchio, Milano, Mondadori, 2018, p. 282.

l'ondeggiare delle piante mosse dal vento. L'immagine e gli elementi naturali rimandano alla poesia *Davanti san Guido*, di Giosuè Carducci.

32-35. *Ed ecco... passa*: La situazione è ribaltata dall' «Ed» iniziale e il «rumore» dell'automobile, ma anche il “rumore” della vita, è «già mutato» così da ribadire sul finale il contrasto tra moto e stasi. Il v. 33 descrive una sequenza di guida, ossia l'arrancare momentaneo dell'automobile che poi riparte, a causa forse di un cambio di marcia poco lesto, sbagliato. L'io è «fuori da sonni enormi» (rinviano ai «riposi enormi», v. 15, in *Estiva*, di V. Caldarelli), cioè quelli di matrice storico-politica che, così come *Nel sonno* (non è un caso il legame semantico), denunciano l'arretratezza italiana a causa del suo “perenne dormire”. La chiusa nasconde una curva sulla strada e l'auto che, superandola, apre a «un altro paesaggio». L'eco questa volta è da *Terrazza*, v. 9, in *Frontiera*: «poi gira se ne va».

FINESTRA

Il testo di *Finestra* occupa l'ottava posizione nella raccolta *Un lungo sonno* (W₁, W₂ e W₃), in cui il titolo è affiancato dalla nota «mai ci fu una primavera come questa». È precedente una prima versione anonima conservata in un foglio a righe (in FMP I44). La data è postillata solamente in W₃: «(Scritta tra il '53 e il '54)», poi sostituita dall'indicazione «1954 / Inedita – Di prossima pubblicazione nella rivista “Il Verri”», così come nell'indice provvisorio degli *Strumenti umani* ma senza il riferimento alla rivista. Come nel caso di *Ancora sulla strada di Zenna*, l'apparato di Isella mostra un cospicuo numero di varianti autografe, che tuttavia non intacca l'ossatura del testo poetico. Si riportano qui i soli vv. 9-10, caratterizzati nella prima lezione dall'esplicito immedesimarsi dell'io in un tu aurorale:

Premere in te la senti e certo pensi
che in niente più mi somiglia.

Finestra ha avuto particolare fortuna nelle edizioni in rivista, tanto che almeno tre sono i titoli dove, tra '57 e '58, la poesia venne pubblicata: «Palatina», n. 3, luglio-settembre 1957 a pp. 65-66 nell'articolo di L. Piccini intitolato *Avvisi per Vittorio Sereni*, con la nota che anticipa la stampa sul Verri; «Il Verri»,⁷⁷ n. 4, 1957 a pp. 46-47; «L'Approdo letterario», n. 1, gennaio-marzo 1958 a p. 50. *Finestra* compare anche nella raccolta redatta da C. Govoni, *Splendore della poesia italiana (le più belle 500 liriche di tutta la nostra letteratura dalle origini ad oggi)*, edita da Ceschina, Milano, 1958, assieme ad altre sei poesie di Sereni; in quella curata da G. Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, edita da Guanda, Parma, 1959, in cui figurano altre diciotto poesie dello stesso autore; infine nella raccolta a cura di G. Ravegnani e G. Titta Rosa, *L'antologia dei poeti italiani dell'ultimo secolo*, edita da Martello, Milano, 1963 alle pp. 1087-88. La fortuna di *Finestra* consta anche di una traduzione in inglese (*Window*) di C. L. Golino nella rivista «Italian Quarterly», Vol. 6, n. 22 (Summer 1962), pp. 71-72.

La poesia riecheggia i temi e i toni già incontrati in *Ancora sulla strada di Zenna*, simile anche nella lunghezza compositiva che allude al tempo necessario al poeta per risolvere l'argomento della “mutevolezza” o del “cambiamento”. Non a caso, le due poesie condividono la «primavera», appena accennata in apertura della prima, ma che in *Finestra* diviene la protagonista di un'iterazione sia a livello dei significanti (si noti l'uso sinonimico di «verde») che dei significati. È una poesia in cui gli

⁷⁷ Si veda a proposito di questa stampa la lettera a G. Buzzi del «3 ottobre '57» dove Sereni scrive: «Forse nel Verri, stesso tuo numero, usciranno tre mie poesie, che già conosci. Non so se faccio bene. In quanto alla mia scelta – non so se ricordi i titoli e sei d'accordo – eccola: Le sei del mattino, Finestra, Mille Miglia. Direi che non resta molto margine, una volta fermata l'attenzione su queste tre». In *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, p. 512.

elementi temporali (sempre legati al paesaggio naturale) simboleggiano il contrasto fra la gioia del ritorno, di ciò che si rinnova, e la coscienza ultima della caducità; sinonimo dei «poveri / strumenti umani avvinti», nonché di quel «provvisorio tempo» che non muta ma costringe a mutare. Il tutto, scaturito dal semplice e quotidiano gesto dell'affacciarsi del poeta alla finestra che ricorda l'analoga situazione della lirica in limine alle *Occasioni* di Montale.⁷⁸

METRICA: una composizione libera retta da tre strofe rispettivamente di tre, dodici e tredici versi; di cui solo la prima sembra equivalere a un *incipit*, mentre le seconde due costituiscono periodi quasi identici nella forma ma contrari nel soggetto lirico (l'io nella seconda, l'altro nella terza). Si alternano: un quinario (v. 7), un senario (v. 10), cinque settenari (vv. 3-5-16-24-26), cinque ottonari (vv. 1-4-18-20-23), due novenari (vv. 6-17), nove endecasillabi (vv. 8-9-11-12-14-19-21, con sinalefe «vogliono·il», 22-28), quattro dodecasillabi (vv. 2-13-15-27) e un verso di tredici sillabe (v. 25). Ciò che emerge è l'equilibrio complessivo fra le diverse lunghezze. L'*incipit* riporta all'uso del discorso diretto rivolto a un tu femminile riconducibile a quello che già aveva occupato i versi di *Via Scarlatti*, ma preannuncia anche l'uso delle ripetizioni: ai vv. 1-3 la distensione narrativa è resa attraverso un complesso schema giocato sulla "ripresa al contrario", attraverso figure quali l'anadiplosi in chiasmo; al v. 19 (*strette-strette*) l'iterazione è legata alla pronuncia espressiva e disposta a contenimento del verbo attraverso l'aggettivazione; il ricorso (anche intertestuale) di vocaboli come *ancora* (v. 28), *verde* (vv. 4-11-19-25), *primavera* (vv. 2-27, in posizione speculare), *troppo* (vv. 9-11), *canto/ò* (vv. 20-23-25) e *vivo alito* (vv. 5-12-24).⁷⁹ Assenti le rime, salvo il caso dell'inclusiva *vento-pavento* (vv. 5-6) e dell'opposizione verbale *canto-cantò* (vv. 23-25), mentre sparse sono le assonanze e le allitterazioni, nonostante Sereni scrisse a Fortini che queste ultime non erano sempre volute. A ogni modo, si sottolinea l'insistenza sul suono fricativo *v* (specie tra i vv. 4-6), e quello della rotante *r* diffusi su tutto il testo, mentre particolarmente accentuato è l'uso della vocale *e* al v. 19. Simile all'iterazione è l'uso della dittologia unita dalla congiunzione *e*: *ignoro e pavento* (v. 6), *spengono canto e domani / e torvo vogliono il nostro cielo* (vv. 20-21), *amò e cantò* (v. 25), *e cerca e tenta e ancora si rassegna* (v. 28). Un ultimo accenno al linguaggio, il quale alterna tipiche forme del parlato

⁷⁸ «Pareva facile giuoco / mutare in nulla lo spazio / che m'era aperto, in un tedio / malcerto il certo tuo fuoco. // Ora a quel vuoto ho congiunto / ogni mio tardo motivo, / sull'arduo nulla si spunta / l'ansia di attenderti vivo. // La vita che dà barlumi / è quella che sola tu scorgi. / A lei ti sporgi da questa / finestra che non s'illumina. In E. MONTALE, *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 1939.

⁷⁹ Riguardo a quest'ultima espressione, si tenga conto della lettera a F. Fortini del 2 marzo '58 (domenica): «Debbo dirti la verità? Quel "vivo alito", non ricordavo, non avevo notato ricorresse per ben tre volte, e davvero l'insistenza non è giustificata. [...] Dimenticavo di dirti che la triplice ripetizione del "vivo alito" si spiega forse psicologicamente rispetto al momento in cui la poesia fu scritta, non certo esteticamente (in questo senso sono d'accordo con te); ma è discorso troppo lungo». In Sereni. *Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 512-513.

a sintagmi più lirici, mostrando il divario che intercorre fra lo stato mutevole quanto effimero del soggetto e quello sospeso ma universale e immutabile di tempo e spazio.

Di colpo – osservi – è venuta,
è venuta di colpo la primavera
che si aspettava da anni.

Ti guardo offerta a quel verde
al vivo alito al vento, 5
ad altro che ignoro e pavento
– e sto nascosto –
e toccasse il mio cuore ne morrei.
Ma lo so troppo bene se sul grido
dei viali mi sporgo, 10
troppo dal verde dissimile io
che sui terrazzi un vivo alito muove,
dall'incredibile grillo che quest'anno
spunta a sera tra i tetti di città
– e chiuso sto in me, fasciato di ribrezzo. 15

Pure, un giorno è bastato.
In quante per una che venne
si sono mosse le nuvole
che strette corrono strette sul verde,
spengono canto e domani 20
e torvo vogliono il nostro cielo.
Dillo tu allora se ancora lo sai
che sempre sono il tuo canto,
il vivo alito, il tuo
verde perenne, la voce che amò e cantò – 25
che in gara ora l'ascolti?,
scova sui tetti quel po' di primavera
e cerca e tenta e ancora si rassegna.

1-3. *Di colpo... anni*: il poeta si affaccia alla finestra in compagnia di una figura femminile (forse la moglie), come suggerisce la presenza di «osservi». I primi tre versi sembrano essere pronunciati, secondo la logica compositiva dell'inversione, proprio dal tu che annuncia, quasi incredulo, il tanto atteso arrivo della «primavera». È tuttavia una stagione poliedrica in Sereni perché rimanda sia all' "età fiorita" che al nostalgico rapporto di moto e stasi già incontrato nella poesia precedente.

4-8. *Ti guardo... morrei*: il poeta osserva il tu, il quale si scopre essere riferito a una donna perché «offerta», cioè protesa o che prende parte alla gioia della rinascita primaverile descritta attraverso correlativi quali «verde» o il «vivo alito al vento». Il primo è abbastanza esplicito e si rifà alla "verde età", invece il secondo ricorda la brezza montaliana anch'essa rievocante il periodo della giovinezza. Ma il poeta guarda la donna non solo nella sua leggerezza (sembra quasi stendersi al vento), ma ne prevede un destino ostile che però l'io «ignora», pur essendone intimorito («pavento»). L'inciso al v. 7 evidenzia la reazione del poeta che a quella situazione preferisce «nascondersi», ritirarsi a causa di una paura ancora indefinibile, tanto che se dovesse «toccare» (il timore che la stagione cela è antropomorfizzato) il suo «cuore», morirebbe.

9-15. *Ma lo so... ribrezzo*: l'avversativa anticipa un cambio di situazione, infatti subentra la consapevolezza dell'origine di quel timore: l'imbroglio della natura, l'inganno ciclico del tempo. Altre immagini sembrano causare la presa di coscienza, come «il grido dei viali» verso i quali l'io si affaccia dalla finestra, cioè il movimento cittadino, la vita che scorre lungo la strada di sotto. Al v. 11 il poeta non cede all'inganno (da un punto di vista macrotestuale, lo aveva già riconosciuto nelle liriche precedenti) sentendosi oramai escluso dalla possibilità di un *ritorno* diacronico condotto dal solito «alito» e dal suono «incredibile» – perché raro – dei grilli (siamo nei pressi del miracolo montaliano). Il flusso del vento e dei suoni sembra una scia magica che corre solo lì, fra i «terrazzi» delle case. È suggestiva la visione rialzata e distaccata della città, dei suoi meccanismi veduti dall'alto, la posizione privilegiata del poeta che attraverso lo *sguardo* riflette e impara, ma non partecipa. Un altro inciso dal significato molto simile al primo conclude la seconda strofa della lirica, marcata dal «ribrezzo» finale con cui il poeta torna a chiudersi in sé stesso.

16. *Pure... bastato*: un verso che allude al passaggio da un *prima* a un *dopo*, come indica l'alternanza strofica. È difficile stabilire se l'accento è rivolto al transito dalla «sera», v. 14, al giorno seguente, o se invece cambia solo il tempo poetico della narrazione.

17-21. *In quante... cielo*: il «verde» della primavera è soffocato dall'arrivo delle nuvole, anticipatrici del cambio di situazione. La gioia è presto sostituita da un meteo che è metafora del disagio personale del poeta ma anche di quello collettivo: infatti, il «cielo» è un elemento sconfinato che sovrasta tutto e tutti. «Le nuvole» fanno cessare il «canto», che è quello dei grilli simbolo della primavera, ma anche

oscurano il «domani», cioè la speranza nel futuro. Un discorso che si estende alla riflessione esistenziale, politica e sociale.

22-28. *Dillo tu... rassegna*: ancora il tono dolce di chi parla a un tu femminile che non è istituzionale o esternazione del sé, ma vero e proprio soggetto reale e diverso dall'io. Per questo motivo, ritorna la possibilità che il poeta affacciato alla finestra non sia solo, bensì in compagnia della moglie. A lei è rivolta la sequenza di cinque versi in cui le parole, pronunciate col pensiero, si caricano di *pathos*; un sentimento lontano dall'essere etichettato con chiarezza, ma che si riserva certamente per una persona con la quale c'è un legame intimo. Dunque, si torna all'immagine iniziale, il poeta guarda il tu e gli chiede di riconoscerlo, se ancora il sentimento nei suoi confronti (non si pensi all'amore, non solo) è vivo in lei, o se invece è stato perduto anch'esso come la primavera scacciata dalle nuvole. Il legame tra i due è rafforzato nella sequenza sottolineata dalla ripetizione di «il tuo», concludendosi con un verso interrogativo con funzione fatica: l'io vuole accertarsi che la donna sia ancora in suo ascolto, durante una «gara» che è forse metafora della vita stessa. Si tratta di un'altra forma dialogica messa in scena da Sereni, pronunciata dalle corde vocali della mente. Il distico finale chiude il periodo con un accumulo di esortativi: «scova», «cerca» e «tenta», rivolti ancora al tu femminile oppure a un riferimento metapoetico che pone come soggetto la poesia stessa. La conclusione rimane ad ogni modo invariata: cercare di afferrare ancora la primavera è inutile, l'esito sarà sempre il rassegnarsi al fallimento.

Le nostre estati: lo vedi,
memoria che ancora hai desideri.
In te l'arco si tende
ma il dardo non raggiunge più il tuo cuore.
Odi nel mezzo sonno l'eguale
nenia del mare e dietro quella
certe voci di festa.

E presto

delusi dalla preda
gli squali che laggiù solcano il golfo
presto tra loro si faranno a brani.

Un'ultima stesura lontana dalla definitiva è quella inviata da Sereni all'amico Fortini, probabilmente verso il 1956, introdotta dal titolo in maiuscolo «GLI SQUALI» e annotata in coda con la data «1954-55»:

Che cosa scende di noi sul filo della corrente?
Forse una storia che non ebbe un seguito
o lo sbrecciato cappello di paglia
da cui quest'ultima estate ci sfugge. (s'invola?)
Le nostre estati, lo vedi,
memoria che ancora hai desideri.
In te l'arco si tende,
ma il dardo non raggiunge più il mio cuore.
Odi nel mezzo sonno l'eguale
veglia del mare e dietro quella
certe voci di festa.

E presto

delusi dalla preda
gli squali che laggiù solcano il golfo
presto tra loro si faranno a brani.⁸⁰

La prima edizione a stampa avviene nella rubrica «Piccola fiera letteraria», in «Corriere d'informazione», p. 11, il 17-18 novembre 1956, alla quale ne segue una seconda in «L'approdo letterario», n. 1, p. 51, tra gennaio-marzo 1958.

È ancora presente l'elemento temporale, evocato attraverso le stagioni. In *Ancora sulla strada di Zenna* primavera ed estate si alternano, coesistendo; in *Finestra* e ne *Gli squali* i due periodi invece

⁸⁰ Il testo, oltre ad essere postillato dalla data, è anche seguito da un appunto autografo che recita: «(naturalmente a Bocca di Magra; ma finita nell'attuale stesura circa un mese fa, anche meno. Lo stridore di *festa e presto* è il segno 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». In *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, p. 515. Inoltre, l'apparato di Isella rimanda (pp. 516-517) ai versi aggiunti poi da Sereni, alcuni dei quali destinati a *Gli squali*, altri volti a costituire uno dei nuclei di *Un posto di vacanza III*.

si fanno protagonisti dell'intero spazio poetico, il primo dedicato alla primavera, il secondo all'estate. La simbologia costruita attorno a questo sistema semantico accomuna tutte e tre le liriche (e generalmente la poetica di Sereni): il contrasto tra giovinezza e maturità, tra movimento e immobilità, tra pienezza e vuoto ma anche (e ne *Gli squali* emerge prepotentemente) la crisi esistenziale sentita attraverso il tema della «memoria», che è certo anche “memoria storica”. Questa, all'interno della sezione che ha per titolo lo “sguardo di rimando”, non va però concepita come il recupero da parte di Sereni del proprio passato o del passato collettivo, il quale si è già compiuto ed è perciò irrecuperabile. Il poeta lo sa, quindi la memoria (così come gli altri temi) ha il valore di “motivo”, di espediente poetico per riflettere sullo stato attuale dell'io. Sereni, nel “rimando”, subisce il contraccolpo delle cose che non appartengono a momenti separati della vita, ma scorrono secondo l'idea moderna di memoria, o tempo, come flusso continuo che lega gli antipodi dell'esistenza. Tuttavia, anche se al poeta è concessa la possibilità di tale recupero, ossia la facoltà sensitiva dello sguardo riflessivo e poetico, non è altrettanta la sua capacità di agire su di esso, quindi di modificarne lo stato in essere. I vuoti della storia e dell'esistenza restano tali, levigabili certo attraverso la poesia, forse addirittura ripercorribili proprio a causa dell'unitarietà a cui sopra ho accennato, ma senza cambiare la loro natura di solchi, buchi. Ne *Gli squali* si evince l'incapacità di trovare un equilibrio esistenziale; il poeta è continuamente aggredito da presenze negative (gli «squali» soprattutto) che lo mettono in crisi, anche nella scrittura stessa. Siamo negli anni della scarsa produzione poetica, o meglio della sempre più ingente incompatibilità tra Sereni e i suoi versi, sentiti lontani, incapaci di *dire*. Per questo motivo, *Gli squali* sono anche lo spunto per una riflessione sul “fare poesia” che già aveva pervaso gli ultimi attimi della lirica precedente e che si farà più forte con il procedere degli *Strumenti*. L'ultimo segmento introduttivo a questa poesia dev'essere dedicato ai *luoghi* sereniani. Distante dai paesaggi natali e da quello milanese, la topografia che si nasconde dietro il testo de *Gli squali* rinvia alla cittadina ligure di Bocca di Magra, come conferma la postilla autografa alla versione inviata a Fortini. Al confine tra Liguria e Toscana, in provincia di La Spezia, si situa la località dove Sereni era solito trascorrere il periodo di villeggiatura estiva assieme alla famiglia e in compagnia, spesso, di molti altri “amici” (come lui stesso li ha definiti): Montale, Vittorini, Fortini, Bandini, Raboni, Cucchi...⁸¹ Questa nuova geografia caratterizzerà il tema del poemetto *Un posto di vacanza*, in *Stella variabile*,⁸² mentre all'altezza degli *Strumenti umani* rimane un luogo implicito e che fa da cornice ad altre tematiche. La poetica dei luoghi rimane quella localizzata attorno a Luino, Milano e gli “immediati dintorni”.

⁸¹ Riferite a tali amicizie e ai corrispettivi momenti, si vedano le bellissime fotografie conservate nell'archivio Vittorio Sereni, anche online.

⁸² Anche Montale dedicò una poesia a Bocca di Magra, intitolata *Il ritorno* e inserita nelle *Occasioni*. Sicuramente il testo e la conoscenza con l'autore influenzarono Sereni nella riflessione su *Un posto di vacanza*.

METRICA: una strofa di tredici versi liberi e un *explicit* di tre. Da un punto di vista compositivo, il testo è in armonia con i titoli della seconda parte della sezione, palesando una certa somiglianza strutturale con *Finestra*, specie per l'utilizzo di terzine isolate inserite lì come *incipit* o qui come *explicit*. Si succedono sedici versi così ripartiti: un settenario (v. 13), un ottonario (v. 7), un novenario (v. 12), due decasillabi (vv. 11-14), dieci endecasillabi (vv. 2-3-4, con dialefe «che\un», 5-6-8, con dialefe «ancora\hai», 9-10-15-16) e l'attacco formato da un'unità di quindici sillabe (settenario più ottonario). Mancano le rime, si riducono notevolmente anche i fenomeni iterativi legati ai vocaboli, ascrivibili ai soli due casi *estate-estati* (vv. 6-7) e all'anafora *E presto-presto* (vv. 14-16). Rimangono invece numerose le assonanze: ai vv. 1-3 (*corrente-sperse*), ai vv. 4-9 (*ravviva-marina*), ai vv. 7-8 (*vedi-desideri*), vv. 6-8-10 (*abbandona-ancora-vola*, vicina anche la *memoria* al v.8), vv. 11-12 (*eguale-mare*), vv. 12-13 (*quella-festa*, con anche *preda* al v. 14) e ai vv. 15-16 (*squali-brani*). Nel finale è intenso l'uso allitterativo della rotante *r* dopo consonante oclusiva. La costruzione sintattica vede sempre l'uso articolato dell'inversione.

Di noi che cosa fugge sul filo della corrente?

Oh, di una storia che non ebbe un seguito

stracci di luce, smorti volti, sperse

lampàre che un attimo ravviva

e lo sbrecciato cappello di paglia

5

che questa ultima estate ci abbandona.

Le nostre estati, lo vedi,

memoria che ancora hai desideri:

in te l'arco si tende dalla marina

ma non vola la punta più al mio cuore.

10

Odi nel mezzo sonno l'eguale

veglia del mare e dietro quella

certe voci di festa.

E presto delusi dalla preda

gli squali che laggiù solcano il golfo

15

presto tra loro si faranno a brani.

1. *Di noi... corrente?*: la poesia si apre con un verso interrogativo, esempio del processo dialogico che l'io intrattiene con sé stesso. La «corrente» è quella marina a Bocca di Magra. È subito presentato il tema dell'impossibilità del recupero di ciò che è «fuggito», inghiottito dal tempo.

2-6. *Oh... abbandona*: cinque versi costruiti con la tecnica dell'elencazione, molto simile a quella che in *Ancora sulla strada di Zenna* aveva presentato i «poveri / strumenti umani», qui descritti attraverso oggetti del mondo marinaresco. Gli «smorti volti» dei marinai e dei pescatori (sintagma montaliano) paragonati a «stracci di luce», le «sparse / lampàre», cioè le lampade delle imbarcazioni da pesca nella notte, che illuminano a tratti i «volti» (l'espressione «che un attimo ravviva» ricorda molto l'ondulare della luce a causa del movimento delle onde), poi il loro «cappello di paglia» rovinato: la condizione descritta attraverso i correlativi oggettivi è la stessa attribuita ai contadini lungo la campagna verso Zenna. Il v. 4 e il v. 6 aprono e chiudo l'elenco, rimandando il primo alla futilità di quelle esistenze (ricordano le «scarse vite»), il secondo all'impossibilità di migliorare tale condizione che intacca anche l'io, oramai «abbandonato» in «questa ultima estate» che rappresenta gli anni della maturità.

7-10. *Le nostre... cuore*: l'io si rivolge a sé stesso, al proprio *sguardo* («lo vedi») rivolto al passato («le nostre estati»). Il dialogo con la «memoria» fa emergere ancora una possibile speranza, dei «desideri» sopravvissuti. I vv. 9-10 sono la metafora di un arco, reso probabilmente dalla forma che la «marina» ha all'orizzonte, da cui viene scagliata una freccia (la metonimia è «vola la punta») che però non colpisce il bersaglio, vale a dire il «cuore» del poeta. Da questa coppia di versi si evince anche il principio dello *sguardo* sereniano, il cui obiettivo è appunto quello di ottenere uno *sguardo di rimando*. La freccia che ritorna dal mare è proprio questo, la risposta data al poeta e alla sua domanda al v. 1, il messaggio da parte della memoria incapace di colmarne i vuoti o di esaudirne le speranze.

11-13. *Odi... festa*: Il «mezzo sonno» è lo stato di disequilibrio del poeta, posto tra l'esistere e il non esistere, tra la vita e la morte o appunto tra la veglia e il sonno. Non è da escludere che il «mezzo sonno» sia anche riferito allo scarso stimolo poetico. Torna importante la semantica del «rumore» e il rapporto di condivisione tra *dentro* e *fuori*, infatti il leggero suono del mare (reso dalla lirica «veglia») appena più acuto del silenzio rispecchia lo stato interiore dell'io. Opposte sia sul piano uditivo che su quello poetico sono le «voci di festa», un segno di vitalità presente ma allo stesso tempo distante dallo stato di crisi che avvolge il poeta.

14-16. *E presto... brani*: l'*explicit* dall'immagine ancora marina ha come soggetto «gli squali» (chiaramente immaginati) che al largo «solcano il golfo». Questi sono «delusi dalla preda», la quale potrebbe essere lo stato in cui giace il poeta stesso, uno stato così precario e scarno che anche i predatori lo rifiutano, preferendo cibarsi dei loro simili. Ma una spiegazione forse più chiara è quella

che rimanda al contesto storico e altrettanto precario in cui giace l'Italia. Sereni si fa portavoce dello scontento collettivo e del metaforico «farsi a brani» reciproco gli uni con gli altri. Infine, ma quest'ultima è solo una suggestione, la posizione geografica del poeta che da Bocca di Magra è rivolto «laggiù», porterebbe in direzione di Roma. Non sia quindi che Sereni voglia additare attraverso questo vago rimando coloro che ritiene colpevoli delle tensioni sociali.

MILLE MIGLIA

La poesia è indicata nell'indice di *Un lungo sonno* e nei manoscritti è spesso accompagnata dalla data «Brescia, primavera 1955», così come indica anche la versione definitiva. Sereni, in una postilla conservata in W₃, p. 11, scrive: «(Scritta nel '56, ma pensata quasi tutta nella circostanza indicata)». In FMP si conservano due diverse stesure, molto distanti da quella che comparirà poi in SU₁; si vedano le lezioni:

(Aut₁)

Per fare il bacio che oggi era nell'aria
quelli non bastano di tutta una vita.

Ma nulla senza l'amore è l'aria pura
l'amore è nulla senza la gioventù.

Voci di dopo una corsa, voci irose
sul danno e sulla sorte:
si portano in un vivo di rimorso
i brani di un'inutile passione?
Affonda nel sonno una città
che oggi fu colpita da una sete
invereconda: ma ora è un grande
spettro chiaro, s'abbandona all'aria
delle colline. Fa come lei: domani
rinascerai limpido.

Ma nulla senza l'amore è l'aria pura.
L'amore è nulla senza la gioventù.

(Aut₂)

Per fare il bacio che oggi era nell'aria
Quelli non bastano di tutta una vita.

Voci del dopo corsa, voci irose
sul danno e sulla sorte,
un malumore sfiora la città
per Orlando impigliato a mezza strada
e invano a una finestra
ancor giovane d'anni e bella ancora

Angelica si fa.
O recidiva invereconda sete
seguissi tu i modi di questa città
che deposta l'estate prematura
sol vestita di fantasmi chiari
cerchiandosi di brezza
in un'ora del secolo sprofonda.

Ma nulla senza l'amore è l'aria pura
l'amore è nulla senza la gioventù.

La prima stampa è in «Arte e Letteratura», pagina quindicinale di «Libera stampa», n. 267, p. 3 del 20 novembre 1956, accompagnata da *L'equivoco*. Una seconda nel «Verri», n. 4, p. 49 del '57 assieme a *Finestra* e *Le sei del mattino*; poi ne «L'approdo letterario», n. 1, pp. 51-52 del gennaio-marzo 1958. In tutte e tre le stampe, *Mille miglia* è accompagnata dalla data in calce così come mostra l'edizione definitiva. Appare anche in alcune raccolte poetiche sul tema sportivo: *Elogio Olimpico*, *Antologia di poesie sportive da Omero ai giorni nostri*, a cura di G. P. Bona, edita da Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1960, assieme alla coppia *Inter-Juve* (poi *Domenica sportiva*) e *Ricordo di un amico calciatore* (poi *Rinascono la valentia*). La poesia fa parte anche della raccolta curata da L. Anceschi e S. Antonielli, *Lirica del Novecento*, *Antologia di poesia italiana*, edita da Vallecchi, Firenze, 1961, accompagnata da altre poesie e traduzioni di Vittorio Sereni. Infine, *Mille miglia* è inserita in *La poesia italiana contemporanea – dal Carducci ai giorni nostri*, a cura di G. Bàrberi Squarotti e S. Jacomuzzi, edita da G. D'Anna, Messina-Firenze, 1963.

Il titolo fa riferimento alla celebre corsa automobilistica disputata annualmente in Italia tra il 1927 e il 1957, in cui i concorrenti partiti da Brescia dovevano raggiungere Roma per poi risalire la penisola nuovamente fino alla città lombarda. I circa milleseicento chilometri percorsi da auto e piloti lungo le strade italiane corrispondono appunto alle mille miglia britanniche. La poesia, che dalle date autografe risale al '55, è probabilmente stata concepita nel periodo di maggio, dato che in quell'anno la XXII edizione della Mille miglia si è disputata tra il 30 aprile e il primo maggio.⁸³ Sereni era un grande appassionato delle auto da corsa, come lo dovevano essere tutti i bresciani che attendevano l'evento primaverile con grande trepidazione.⁸⁴ Se ne ha la conferma diretta in alcune pagine degli *Immediati dintorni* scritte proprio in questo periodo:

⁸³ Cfr. A. BRAMBILLA, *Stratigrafie della passione. Spunti e pre-testi 'sportivi' ne Gli strumenti umani*, in «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, a cura di G. Fioroni, «Quaderni ginevrini d'italianistica», Lecce-Brescia, MultiMedia Editore, 2016, pp. 167-190.

⁸⁴ Si vedano le parole da A. Barberis, *Voci che contano*, In *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, p. 524.

«Riudii il sibilo che preannunziava il passaggio delle vetture argentee [Mercedes], più di vent'anni prima, la prima volta che avevano corso sulle nostre strade e nemmeno il grande mantovano [Tazio Nuvolari] aveva potuto farci niente con la sua macchina scarlatta [una OM] [...]. La grande corsa di primavera rinnovava annualmente le stagioni della nostra adolescenza – e questa finiva e cominciava la prima giovinezza, forse, quell'anno che le Mercedes ebbero la meglio. [...] Quasi ne avevo pianto, non solo di rabbia; e avevo nascosto la mia pena, qualcosa come una pena d'amore, [...] ma non si pensava già più alla rivincita, presi ormai da altri pensieri, il cuore già gonfio di altre passioni. Restava per sempre nel buio quell'Italia notturna che aveva acceso in noi, presa nella triplice fascia abbagliante delle agili vetture predilette, nomi di borgate e di passi montani».⁸⁵

Nella poesia, lo *sguardo* di Sereni non coglie il momento agonistico, ma sceglie di porre l'attenzione al *post*, alle «voci del dopocorsa» (v. 3 e separato al v. 10) una volta che la manifestazione si è conclusa e i vincitori sono stati decretati. E, proprio come è già trascorsa la gara, qualcosa sembra essersi esaurito anche per il poeta, in balia di momenti contrastanti che rendono il significato della lirica a tratti velato. I distici che aprono e chiudono sono allo stesso tempo simili e distanti: il primo evoca una sensazione di leggiadra armonia, quasi a suggerire un momento così appagante che sembra scindersi da ciò che sta attorno, in una rara specie di idillio. L'ultima coppia di versi invece, sebbene costruita in maniera analoga alla prima e sebbene preservi vocaboli semanticamente vicini a quelli in apertura, non lascia scampo al senso nostalgico della perdita. Come dal breve estratto in prosa prima citato, emerge l'accenno, il tentativo in avvio di un cambiamento prospettico rispetto a quello delle liriche precedenti, anche se la conclusione si mostra essere un ritorno poetico ai temi centrali di questa prima sezione.

METRICA: La poesia si costruisce su tre tempi distinti e perfettamente simmetrici, un distico con funzione di *incipit* «fra il madrigale e la canzonetta»,⁸⁶ una strofa centrale di tredici versi separata da due momenti entrambi con lo stesso attacco, un distico finale con funzione di *explicit*. Tale attenzione compositiva emerge anche se si tiene conto della lunghezza versale. Infatti, l'*incipit* (vv. 1-2) è formato da un endecasillabo e un dodecasillabo dal ritmo sospeso e rilassato, l'*explicit* (vv. 16-17), con gli stessi endecasillabo più dodecasillabo, hanno (come spesso accade in Sereni) il compito di riassumere e quindi concludere l'intero testo. La strofa centrale alterna, come si è detto pocanzi, i due periodi, il primo dei quali è tutto giocato sull'alternanza e sulla ripresa di endecasillabi (vv. 3-5-6 e 8) e settenari (vv. 4-7 e 9). Da qui inizia il secondo momento, i cui versi potrebbero essere raggruppati ancora in due terzine, ma a differenza di prima, queste risuonano speculari. Si hanno dunque tre versi

⁸⁵ V. SERENI, *Un banchetto sportivo*, da *Immediati dintorni*, pp. 71-72, in *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 522-523.

⁸⁶ P. V. MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, p. 22.

discendenti: un dodecasillabo (v. 10), un endecasillabo (v. 11) e un decasillabo (v. 12); e tre versi ascendenti: un ottonario (v. 13), un decasillabo (v. 14) e un endecasillabo (v. 15). Le rime sono rare: *amare-chiare* (vv. 10-13), *furore-malumore* (vv. 3-5 in cui è interna) e *sfiora-ancora* (vv. 5-8 ancora interna). Si alternano i suoni asso-consonantici, come ad esempio la sequenza *dopocorsa-sortemalumore-sfiora* (vv. 3-4-5), *impigliato-invano* (vv. 6-7) e *corsa-onda-rimorso* (vv. 10-11). Non mancano fenomeni di iterazione quali l'epanadiplosi *ancor-ancora* (v. 8), il chiasmo *nulla senza amore-l'amore è nulla senza* (vv. 16-17) e la ripetizione, quasi fosse un ritornello, di *Voci del dopocorsa-voci di dopo la corsa* (vv. 3-10).

Per fare il bacio che oggi era nell'aria
quelli non bastano di tutta una vita.

Voci del dopocorsa, di furore
sul danno e sulla sorte.

Un malumore sfiora la città
per Orlando impigliato a mezza strada
e alla finestra invano
ancor giovani d'anni e bella ancora
Angelica si fa.

5

Voci di dopo la corsa, voci amare:
si portano su un'onda di rimorso
a brani una futile passione.

10

Folta di nuvole chiare
viene una bella sera e mi bacia
avvinta a me con fresco di colline.

15

Ma nulla senza amore è l'aria pura
l'amore è nulla senza la gioventù.

Brescia, primavera '55

1-2. *Per fare... vita*: il «bacio nell'aria» non proviene dall'affetto umano, ma è il correlativo oggettivo del sentimento vissuto come una «pena d'amore» (Cfr. *Immediati dintorni*) piacevole e quasi sublime,

tanto che non si può paragonarla ai baci «di tutta una vita». I due termini temporali contrastano tra loro, infatti «oggi» ed «era» sottolineano come il momento descritto sia già trascorso, così come il tempo reale della lirica allude forse al momento della sera.

3-4. *Voci... sorte*: il poeta passa dalla situazione sospesa iniziale al contesto della competizione automobilistica. Si è però nel momento in cui tutto è già finito, tanto che l'attenzione non è più rivolta alle auto in corsa, ma alle «voci» degli spettatori intenti a commentare con «furore», cioè con risentimento, l'esito probabilmente negativo per alcuni di loro. Dalle parole dello stesso Sereni, si ricorda come gran parte dei bresciani tifassero per i colori della Ferrari, piazzatasi solamente al terzo posto dietro le due Mercedes nell'edizione del 1955.

5-9. *Un malumore... si fa*: la sequenza è basata sulla metaforica sovrapposizione ariostesca al contesto della gara automobilistica. Il v. 5 ridimensiona lo *sguardo*, dapprima concentrato sulle persone e sulle loro «voci» e poi esteso a una visuale più ampia della «città». In questo passaggio, anche il «furore» si tramuta in «malumore», sensazione ben più negativa e che già sembra accennare a un compatimento interiore del poeta, non causato solamente dalla «disfatta sportiva». Orlando è l'*alter ego* del pilota «di casa», osannato come un paladino che in sella alla sua autovettura s'invola diretto al traguardo, ma sul più bello «impigliato in mezzo alla strada», cioè fermatosi a causa magari di un guasto. La presenza dell'Orlando prevede, come logica conseguenza, anche quella della sua amata Angelica che «si fa», cioè si mostra «alla finestra» mentre aspetta «invano» l'arrivo del suo cavaliere. I vv. 7-8-9 sono un esempio di grande capacità espressiva, dove Sereni escogita un mosaico linguistico reso attraverso l'anastrofe e l'immagine ripresa dall'*Angelica* leopardiana.⁸⁷ Qui s'impenna la malinconia che non abbandona nemmeno i versi successivi, infatti tutto rinvia al tema delle occasioni perdute, dei vuoti incolmabili, ma anche a quello della precaria condizione dell'uomo stretto dalla morsa del tempo, così com'è stretta Angelica tra i due tragici e interminabili «ancora». Nello stesso frangente s'inserisce anche il sintagma «giovane d'anni», a voler eludere l'incertezza che l'io traccia appena dietro questi versi.

10-12. *Voci... passione*: l'attacco riprende il v. 3, seppure disteso e scandito.⁸⁸ Le «Voci» si fanno «amare», forse aumentano i litigi tra i tifosi tanto da diventare un'iperbolica «onda di rimorso». Ma il poeta si discosta dal sentore collettivo, facendo a pezzi («a brani» con richiamo a *Gli squali*) quella

⁸⁷ Cfr. il riferimento di Isella nel suo apparato critico all'omonimo testo di G. Leopardi: «Angelica, torna al patrio lito / Dopo i casi e gli amori onde cotanto / Esercitata in ogni strana terra / E in ogni mar la sua beltà l'avea, / Otto lustri già corsi, e bella ancora, / Là, nelle stanze ov' abitò fanciulla, / Seda soletta, e seco / Favellando veniva il suo pensiero». In *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, p. 522.

⁸⁸ Si veda la lettera a F. Fortini del 7 maggio '58, in cui Sereni scrive: «*dopo la corsa*: ma va letto tutto assieme, / *voci di dopo la corsa*, che è stato per evitare di dire / *voci di dopocorsa / dopocorsa* si usa nel linguaggio sportivo, o meglio delle gazzette sportive: “i commenti del dopocorsa rivelavano che il finale delle Ferrari era previsto ecc.”». In *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 523-524.

vecchia passione oramai inutile. Ciò che sembra, è che Sereni decida di arrendersi e di lasciarsi andare nell'accettazione che anche quei momenti felici sono, per lui, purtroppo mutati.

13-15. *Folta... colline*: il cielo si addensa di nuvole «chiare», quindi non portatrici di pioggia come quelle di *Finestra*, ma anticipatrici di una «bella sera» che «bacia» il poeta. L'io si presenta per la prima volta come pronto a instaurare un rapporto di panismo con la natura a lui «avvinta», cioè stretta in un abbraccio che persino il vento «fresco di colline» sembra rafforzare.

16-17. *Ma nulla... gioventù*: il distico introdotto dal «Ma» ha funzione epilografica. L'esito è tragico tanto che «l'aria pura», ossia lo stesso «fresco» del verso precedente, non ha valore, non serve a nulla «senza amore». Così come «l'amore» non vale nulla «senza la gioventù». La perdita del «bacio», l'inutile attesa di Angelica che spreca i suoi anni fino alla felicità stessa che accarezzava il poeta in occasione della Mille miglia. Il ventaglio d'emozioni che Sereni dispiega nei primi quindici versi viene dissacrato negli ultimi dalla voracità del tempo e dalla fatuità dell'esistenza, all'interno di un periodo poetico in cui la sequenza logica completa sembra essere questa: l'aria pura è come un bacio, ma un bacio senza amore è nulla, così come l'amore senza la gioventù; e il poeta è privo di tutto questo.

ANNI DOPO

Il testo autografo di *Anni dopo* si legge in quattro fogli distinti conservati nel Fondo Manoscritti di Pavia. Tutti presentano delle lezioni approssimative, non complete e che mostrano una fase intermedia del processo genetico del componimento. Due di questi sono annotati in un'agenda del 1956 e datati «Marzo 1 / Giovedì»; inoltre il secondo riporta un'indicazione molto interessante ai fini di precisare e distinguere i periodi in cui Sereni lavorò alla stesura della poesia: «1956 (?) – 3/11 maggio '58 / (ma pensata circa quattro anni prima)». Infatti, nell'indice provvisorio degli *Strumenti umani* la data riportata è «1954». Le stampe in rivista sono due, la prima in «Marsia», nn. 3-6, p. 105, del maggio-dicembre 1959, datata in calce «1954», assieme con *A ritroso* (poi *Viaggio di andata e ritorno*) e *Poteva essere* (poi *Ancora sulla strada di Creva*); la seconda in «Il Bruttanome», Quaderni trimestrali, n. 1, p. 13, della primavera 1962 anch'essa con la data in calce «1954». Qui, a p. 12 è inserita un'intervista fatta allo stesso Sereni intitolata *Gli anni facili, e ruggenti, di Brescia*, da cui si legge: «[...] ho scritto alcuni anni or sono una poesia che s'intitola *Mille miglia* e che è già stata pubblicata più volte altrove. Poi, quest'altra poesia qui riprodotta [*Anni dopo*]. In entrambe Brescia c'è appena».⁸⁹ Lo sfondo è quindi il medesimo che aveva accolto anche la poesia precedente, sebbene Brescia sia posta solamente in secondo piano, come sfondo appunto, lasciando che due distinti momenti vissuti nell'ambiente cittadino ospitino riflessioni poetiche tuttavia molto simili. Un legame intertestuale con *Mille miglia* è rappresentato dalla presenza del *bacio* invisibile connesso a un aspetto della natura, quasi fosse quest'ultima l'emittente di tale *segno* e il poeta il suo destinatario. Il centro della scena è occupato dagli “effetti del tempo” colti dal poeta in seguito al suo ritorno, ma si vedano le parole che Sereni usa nel saggio *Un banchetto sportivo*, dagli *Immediati dintorni*, dove la lucida chiosa alla poesia è di fatto offerta dall'autore stesso:

«Il tempo aveva steso su di lui la sua patina, ma ciò non impediva che non tutto fosse estraneo tra me, il luogo e le figure che lo gremivano. / Il caso bizzarro mi aveva dunque portato per ragioni, diciamo, professionali, in quel ridotto del Teatro Grande di B[rescia], frequentato dalle fantasie di anni lontani, in nevole notti d'opera e di veglioni. [...] 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 osserva 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 [...]. / Ora, dietro la maschera che a mia volta portavo, un muto, quasi implorante discorso cresceva in me, cui gli occhi

⁸⁹ Cfr. Apparato critico di Isella, p. 526.

non partecipavano. Sguardi lieti incrociavano il mio, ma nessun sussulto, nessuna luce più intensa indicava che il messaggio era giunto a segno. Eravamo riuniti in uno stesso banchetto, ma per una tacita intesa nessuno avrebbe gettato la maschera. Di lì a poco me ne sarei andato, quasi vergognandomi d'aver messo gli occhi là dove non avrei dovuto, per poi continuare a vivere come se *loro* non fossero mai stati. Camminavano per le stesse strade, andavano negli stessi caffè. Molte cose erano certo accadute, di quelle che bastano a cambiare un uomo e un'intera città. Ma loro c'erano ancora e a guardarli non parevano poi tanto cambiati. E questo mi lasciava non so se sbalordito o commosso, ma deciso a non parlare e a far finta di niente».⁹⁰

METRICA: Sereni inserisce una poesia che interrompe le lunghezze compositive del quartetto *Ancora sulla strada di Zenna, Finestra, Gli squali e Mille miglia* e che richiama l'aspetto formale incontrato in *L'equivoco*. Un'unica strofa di dodici versi liberi in gran parte endecasillabi (vv. 2-4-6-9, con dialefe «vecchia_varia» e 12), introdotti da un verso di quindici sillabe (dove si riconosce un endecasillabo più un quaternario) e intervallati a uno di quattordici (v.5), a un doppio settenario (v. 7, con dialefe «spalle_vora»), a un tredecasillabo (v.8) e a un settenario (v.3). Sono assenti le rime, eccetto il caso di quella identica *amicizia-amicizia* (vv. 4-12). Prevalgono le allitterazioni, spesso con valore semantico come *romba* e *rompe* al v. 7, mentre la tecnica dell'inversione raggiunge in *Anni dopo* forse la massima intensità espressiva, volta a tradurre un pensiero talmente articolato e complesso che ne risente la stessa sintassi. Basti considerare i primi due versi latineggianti, detti da Mengaldo «uno dei momenti più alti» in Sereni (*Ricordo di V. S.*, p. 22) dove la lunga e distesa apertura, retta dall'iterazione dell'articolo che intensifica la «pioggia», incontra l'endecasillabo al v. 2 che, al contrario, ne dissipa l'evento.

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,

5

dall'abbuiato portico brusio

romba alle spalle ora, rompe dal mio passato:

volti non mutati saranno, risaputi,

di vecchia aria in essi oggi rappresa.

⁹⁰ V. SERENI, *Un banchetto sportivo*, da *Immediati dintorni*, pp. 71-72, in *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, p. 527.

Dunque ti prego non voltarti amore

e tu resta e difendici amicizia.

1-2. *La splendida... stille*: la coppia di versi è classicheggiante, sia nei termini («stille») che nella composizione sintattica. La «pioggia» è definita «splendida» e «delirante», due termini quasi ossimorici ma allo stesso tempo aggettivi in grado di sottintendere i “volti” che la precipitazione può assumere, nonché i sentimenti contrastanti che l’atmosfera serale suscita nel poeta. La situazione attuale vede però la «pioggia», che c’era stata alternandosi nei modi appena descritti, ora «quietata», cioè placata, conclusa.

3-4. *Ritornati... amicizia*: dopo la rappresentazione, il poeta e il pubblico – si ricorda il contesto ripreso da Sereni negli *Immediati dintorni* – escono di nuovo «all’aperto». All’io si affiancano due sentimenti, «amore» e «amicizia», antropomorfizzati quasi alludendo alla presenza di antiche divinità (e forse nell’idea iniziale di Sereni lo sono, non stonerebbe infatti con l’impianto classico della poesia). Da notare anche l’epifrasi al v. 4, dove «amore» occupa il primo posto, anche in un rapporto d’importanza per il poeta, mentre «amicizia» sembra appunto essere aggiunta successivamente.

5-7. *E quello... passato*: per questo distico si propone una doppia interpretazione: il verso introduce una nuova presenza nella scena, in accordo sul piano grammaticale e sintattico con «amore», sebbene sia da escludere che Sereni intendesse riferirsi ad esso, considerato anche il valore avversativo che la «E» iniziale ha nello stile sereniano, ma che qui sembra valere invece “Ed ecco che”, con significato di sorpresa o meraviglia. In ogni caso, si deve intendere quindi un cambio prospettico, nel quale «quello» si potrebbe riferire al volto di uno spettatore che, come Sereni, esce dalle porte del teatro, reso dalla perifrasi al v. 6. Prima, durante lo spettacolo il personaggio «quasi implorava», ossia probabilmente lamentava qualcosa; poi – per cui i versi racchiudono due momenti separati nel tempo – una volta fuori rumoreggia («romba») alle spalle del poeta e irrompe («rompe») dal passato. Il v. 7 accetta due diverse traduzioni: una testuale, quindi l’uomo che provoca un rumore o che si muove fragorosamente verso il poeta per rivolgergli la parola, e una metaforica, che allude cioè al tema del riemergere della memoria. È da quest’ultima opzione che proviene la seconda chiave di lettura, nella quale «E quello» si collegherebbe per iperbato – dato lo stile latineggiante del componimento – con «brusìo». Il rumore indistinto proveniente dal portico buio, che fino a poco fa sembrava implorare qualcosa, ora è alle spalle del poeta, come se un’ombra che irrompe dal suo passato lo aggredisse.

8-9. *volti... rappresa*: sono «i volti» di cui Sereni ha parlato negli *Immediati dintorni* che riemergono allo sguardo del poeta indagatore tra la folla, ma allo stesso tempo quegli stessi volti che rievocano

momenti passati della vita dell'autore. Stando alle parole di Sereni, si tratta delle fisionomie «non mutate» di amici e conoscenti che «saranno risaputi», cioè “riconosciuti”, ma si potrebbe anche trattare di personaggi noti, figure importanti, per cui «risaputi» avrebbe il significato di “conosciuti”. Ma i volti si scoprono essere velati e “mascherati” dalla «vecchia aria» che in essi ora si addensa («rappresa»), tanto da impedire che il recupero della memoria passata faccia scaturire da quegli incontri di sguardi una «luce più intensa, un messaggio o un segno» (Ibidem). Sereni traccia il disegno di una società moderna dove ciò che è mutato dal tempo fatica a riemergere, muore nel passato e si conserva fragile nel ricordo.

10. *Anche... volta?*: anche i volti del poeta e di qualcuno che lo accompagna («i nostri») indossano la maschera «che a loro volta portavano» (Ibidem. *Corsivo mio*). Sereni non si crede diverso, anzi, riconosce di emulare i «volti» di coloro che adesso non fanno trapelare alcun segno di quello che in passato c'era stato. Si riprendano le parole in prosa del poeta che descrivono appunto la medesima situazione: «Eravamo riuniti in uno stesso banchetto, ma per una tacita intesa nessuno avrebbe gettato la maschera» (Ibidem).

11-12. *Dunque... amicizia*: La struttura è la tipica modulazione conclusiva ricorrente nella poesia di Sereni, qui introdotta da «Dunque». Due versi anomali, dove si susseguono quattro verbi esortativi, i primi rivolti ad «amore»: «ti prego non voltarti»; e i secondi ad «amicizia»: «resta e difendici». Il poeta invoca la *pietas* affinché il tempo che ha mutato i «volti» di tutti risparmi la capacità di “sentire”, di provare emozioni, oggettivate attraverso i due sentimenti a fine verso. La posizione sintattica in cui sono inseriti fa sì che la preghiera, la richiesta del poeta converga esattamente sui suoi destinatari; per i quali non si esclude un accenno lieve e di sfondo al mito di Orfeo ed Euridice.

LE CENERI

Nel *Piano di ristampa di tutte le poesie* del '60-'62, *Le ceneri* occupa la sedicesima posizione con l'indicazione «1957». Le prime lezioni pressoché definitive del testo compaiono in due autografi oggi conservati presso il Fondo manoscritti di Pavia: il primo, in un doppio foglio di quaderno, vede la presenza anche di *Anni dopo*, mentre il testo in questione è intitolato *Mercoledì delle Ceneri* e datato in calce «3 marzo '57». Il secondo, in un supporto identico a quello precedente, riporta invece il titolo definitivo con in calce la data «8-9 marzo '57». L'unica edizione in rivista avviene in «L'approdo letterario», n. 1, p. 52, nel gennaio-marzo 1958; segue la pubblicazione nel volume *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, a cura di Giacinto Spagnoletti, edita da Guanda nel 1959.

Scritta in occasione della cerimonia cristiana che sancisce l'inizio della quaresima, in attesa della Pasqua, la poesia *Le ceneri* non preserva però nei versi l'allusione religiosa del titolo. Il tema è quello dell'attesa, da cui il v. 1 «Che aspetto io», che ricorda il verso isolato in chiusura di *Via Scarlatti*: «E qui t'aspetto». Ma l'aspettare da parte del poeta – a questo punto della raccolta che ormai procede verso l'esito della prima sezione – va inteso non più nel significato di “aspettativa”, bensì nel senso di inutile immobilità al quale hanno sempre più teso le ultime liriche. La «ripetizione dell'esistere» (*Il piatto piange*) è colta da Mengaldo sia come meccanismo capace di proteggere le certezze del poeta, che sta anche «all'origine del *tic* della ripetizione verbale», sia come «limite vischioso e prigionia da cui evadere».91 Ne *Le ceneri*, lo stato di crisi di Sereni raggiunge la massima capacità espressiva grazie all'uso degli stilemi sintattici – appunto iterativi – già incontrati, nonché alla collocazione strategica di vocaboli quali *aspetto*, *girandomi*, *novità*, *speranza*, *mite*, *smarrito* e *noia*. Inoltre, si potrebbe individuare nella coppia *penna-pena*, vv. 3-5, la trama centrale dell'intero componimento, così com'era stato per *lago-lacuna* in *Un ritorno*, accennando quindi a un momento di crisi poetica, ma anche al valore che lo scrivere sembra avere perso.

METRICA: Tre strofe di versi liberi, le prime due composte di quattro unità e l'ultima di tre, per un totale di undici versi, nei quali gli endecasillabi (vv. 1-3-5-7-9-11) si alternano ai settenari (vv. 2-4-6) o ai doppi settenari (vv. 8, con *e* di «e mite» in sinalefe con «giorno»: «giorno^e//mite» presupponendo quindi che la «e» iniziale del secondo settenario vada considerata parte della sillaba precedente, e 10). Tre quasi rime ai vv. 2-5-8 (*vento-pianto-bianco*), ai vv. 4-5 (*speranza-senza*) e al v. 8 (*giorno-inverno*). Una rima quasi identica tra le parole *penna-pena* (vv. 3-5) e tre rime interne ai

91 Cfr. *Iterazione e specularità in Sereni*, Apparato critico di Isella, in *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. LIX-LX.

vv. 5-8 (*pena-appena*, questa inclusiva), ai vv. 10-11 (*noia-gioia*, che costituisce una coppia oppositiva in rima interna tipica degli stilemi provenzali) e ai vv. 8-10 (*giorno-attorno*). Alcune assonanze: v. 4 (*apra-speranza*), vv. 3-5 (*penna-senza*), vv. 6-7 (*presume-luce*) e ai vv. 10-11 (*noia-sola*). Spicca l'anafora ai vv. 1-9 (*Che aspetto io-che spero io*, con il *che* iniziale anche al v. 2) con funzione simile a quella di ritornello che apre la strofa iniziale e quella finale, mentre la ripetizione quasi polisindetica al v. 7 (*per sé-da sé*, in richiamo anche a *né* del v. 6) incide sulla "circolarità" della lirica. La sintassi vede ancora esempi di costruzione "invertita", di gusto classicheggiante; ne è esempio la distensione al v. 8. Tra le figure semantiche, si noti la metonimia al v. 3, e le antitesi al v. 5 (*pena senza pianto*) e ai vv. 10-11 (*noia-gioia*).

Che aspetto io qui girandomi per casa,
 che s'alzi un qualche vento
 di novità a muovermi la penna
 e m'apra a una speranza?

Nasce invece una pena senza pianto
 né oggetto, che una luce
 per sé di verità da sé presume
 – e appena è un bianco giorno e mite di fine inverno.

5

Che spero io più smarrito tra le cose.
 Troppe ceneri sparge attorno a sé la noia,
 la gioia quando c'è basta a sé sola.

10

1-4. *Che aspetto... speranza?*: quattro versi retti da un lungo periodo interrogativo e autoreferenziale. Il tono ironico del poeta traduce un'analisi che egli stesso compie in rinvio alla propria, consapevole, immobilità – o l'inutilità del suo movimento, che è quello di andare su e giù «per casa». L'ambiente domestico e l'andirivieni dell'io richiamano il contesto che abbraccia l'atto dello scrivere, cioè quando il poeta, nella sua casa, gira senza meta aspettando (e sperando in) un'intuizione. Ma «speranza» non è solamente l'occasione poetica, bensì uno *sguardo* rivolto all'esterno, al futuro, se vogliamo alla fine di quell'inutile stasi che avvolge l'uomo-poeta e la società.

5-8. *Nasce... inverno*: anziché la «speranza», ossia lo spunto poetico, «Nasce invece» una «pena senza pianto / né oggetto», cioè un dolore senza lacrime e causato da un motivo spiegabile. Si tratta della difficoltà del poeta di rinnovare la propria poesia, sino alla riluttanza a scrivere in assoluto. La possibilità di un esito positivo permane nella «luce», dalla quale sembra scorgersi («presume») un flebile segno di «verità», ossia il motivo della «pena senza pianto». Ma al v. 8 la speranza si esaurisce come la flebile fiammella luminosa, confusa con il «mite» chiarore di un «bianco giorno di fine inverno».

9-11. *Che spero... sola*: tornano i toni sconsolati della prima strofa. Il poeta si riconosce ormai «smarrito tra le cose», dove queste sono anche le poesie stesse. Nello scrivere, Sereni prova una sensazione di sbigottimento che fa cadere la certezza di sé. Tutto si sgretola in una metamorfosi di «ceneri» che suggeriscono il sottile rinvio alla carta bruciata dei versi. Sale un turbinio di «noia», di riluttanza e diniego nei confronti della scrittura; quest'ultima è forse la «gioia» ripresa all'ultimo verso, la quale non sembra tuttavia bastare per colmare qualche altro tipo di dolore; anzi, il poeta sembra forse voler dire che la «gioia» dell'ispirazione, quando viene, è appagata in sé e per sé soltanto.

LE SEI DEL MATTINO

I primi abbozzi compaiono in entrambi i lati di uno stesso foglio di quaderno (in FMP). Il primo è privo di titolo, invece il secondo reca in calce la data «7 maggio-13 giugno '57». *Le sei del mattino* figurano anche tra i dattiloscritti di *Un lungo sonno* accompagnati dalla medesima datazione e con l'indicazione della pubblicazione nella rivista «Il Verri». La prima comparsa in «Palatina», n. 3, pp. 64-66, *Avvisi per Vittorio Sereni* nel luglio-settembre 1957, a cura di L. Piccioni. Nello stesso anno la poesia è edita nel «Verri», n. 4, p. 48, assieme con *Finestra* e *Mille miglia*. Seguono poi le edizioni in «Corriere dell'informazione» e in «L'Approdo letterario» nel 1958, mentre in volume *Le sei del mattino* ricorre in *Splendore della poesia italiana*, a cura di C. Govoni, edito da Ceschina nel 1958; in *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, a cura di G. Spagnoletti, edito da Guanda nel 1959; infine in *Lirica del Novecento, Antologia di poesia italiana*, a cura di L. Anceschi e S. Antonelli, Vallecchi, 1961.

In *Le sei del mattino* culmina la tensione negativa del poeta, dapprima sentita come mancata appartenenza ai luoghi, poi immobilità nello spazio e nel tempo, sino al patimento poetico. La vitalità del poeta si spegne nel buio della propria morte metafisica. L'esperienza è vissuta – ecco svelato l'ossimoro – dalla presenza distaccata dell'io, il cui sguardo assomiglia alla macchina da presa di un regista che cattura la scena senza mai prenderne parte essendone contemporaneamente il protagonista; soggetto lirico e autore coincidono ma Sereni applica un processo di traslazione del sé che fa in modo di contrapporre le due entità, l'una di vita e l'altra di morte. Un evento metafisico quindi, la cui presenza è un tratto caratteristico di tutta quella linea di poeti che, da Montale in poi percepiscono il forte contrasto tra gli stati dell'essere e del non-essere, mentre «il luogo della voce»⁹² rimbalza tra partecipazione ed estraneità per cui gli oggetti e le cose della vita sono percepiti tanto vicini quanto i luoghi della morte. In Sereni, questo processo metamorfico che trasporta il poeta verso la tangibile esperienza funebre la si ritrova disseminata in tutte le raccolte, da *Frontiera* a *Stella variabile*, via via sempre più intensa e sempre più nutrita: «Voi morti non ci date mai quiete» (*Strada di Zenna*, in *Frontiera*), «Questo trepido vivere nei morti» (*Strada di Creva*, in *Frontiera*), «Nella morte già certa / cammineremo con più coraggio» (*Settembre*, in *Frontiera*), «Non sanno d'essere morti / i morti come noi non hanno pace» (in *Diario d'Algeria*), «Sono già morto e qui torno?» (*Di passaggio*, in *Gli strumenti umani*), «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» (*La spiaggia*, in *Gli strumenti umani*),

⁹² Cfr. G. Frasca, *Il luogo della voce*, in AA.VV., *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti-Luino 25-26 maggio 1991*, a cura di D. Isella, Milano, Scheiwiller, 1992, pp. 25-27.

«Sarà che esistono vite come foglie morte» (*Lavori in corso*, in *Stella variabile*). Tuttavia, lo spunto poetico nasce ancora una volta dall'esperienza reale e quotidiana: infatti i versi sono dettati dal funesto presentimento della moglie Maria Teresa, spaventata a causa del mancato rincasare del poeta – avvenuto solo alle sei del giorno seguente – dopo aver partecipato a una riunione dell'Unità popolare, in via Cerva a Milano. Ed è proprio la realtà, o meglio la ripetizione dell'esistere, il motivo per il quale Sereni escogita la propria "morte letteraria": quello di uscire dalla staticità della vita e delle cose, porsi *oltre*, all'interno di un al di là dove il sogno e la verità stanno sullo stesso piano. Lo sguardo del poeta è alla ricerca di un motivo mai prima d'ora così sfuggente e perfetto, ossia quello che possa in un certo modo spiegare il senso dell'esistenza e i suoi segreti, inaccessibili ai vivi. Sereni giustifica il tema e lo scopo dell'intera lirica in un primo verso rivelatore: «Tutto, si sa, la morte dissigilla».

METRICA: Un'unica strofa di diciassette versi liberi, senza rime tranne quella identica ai vv. 9-15 (*morte-morte*), con la quale il poeta accentua il tema centrale del testo. Questo è evocato ripetutamente anche dal lessico che appartiene all'aria semantica della morte e «in armonia con quello stato di veglia e sonno che è alla base della lirica». ⁹³ Sono presenti alcune assonanze e ripetizioni, come *poco-poche* (vv. 5-6), *vidi-vedono* (vv. 7-8), *poco-poco* (vv. 5-10) e il poliptoto *era-ero-ero* (vv. 3-5-11, in rapporto opposto a *ore* al v. 6). I versi, tutti piani, si fanno più brevi rispetto alle liriche precedenti: un senario (v. 12), sei settenari (vv. 2, con dialefe «E\infatti», 3-6, con dialefe «poche\ore», 8-10-13), un ottonario (v. 7), tre novenari (vv. 4-5-15), cinque endecasillabi (vv. 1-11-14-16-17), e un alessandrino (v. 9). Il ritmo è dettato dalla presenza di alcuni *enjambement*, come tra i vv. 7-8, 14-15 e 16-17. La costruzione sintattica vede il prevalere della paratassi, delle anastrofi, dell'uso dell'inversione, come ad esempio ai vv. 7-8, e dell'opposizione sapientemente costruita fra i due emistichi all'interno dello stesso verso (v. 11).

Tutto, si sa, la morte dissigilla.

E infatti, tornavo,

malchiusa era la porta

appena accostato il battente.

E spento infatti ero da poco,

5

⁹³ Da lettera di Franco Fortini del 2 marzo 1958 (domenica). in *Sereni. Poesie*, collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 530-531.

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.

1. *Tutto... dissigilla*: un *incipit* che rivela e giustifica ciò che il poeta inscena successivamente, la cui eco rinvia al canto XXXIII, 64, del *Paradiso* dantesco: «Così la neve al sol si disigilla». “La morte svela ogni cosa”, «si sa» ha il valore di una presa di coscienza collettiva, come se il sintagma fosse un motto, un luogo comune risaputo da chiunque. L'immagine racchiude la metafora della corsa della vita che, giunta alla fine – alla morte – permette di rivedere tutto ciò che è passato, tutta la strada fatta.

2-4. *E infatti... battente*: la visione descrive il poeta che, dopo la nottata trascorsa fuori, rincasa trovando la «porta» di casa appena aperta («malchiusa» è litote) e il «battente» solo «accostato». Il sintagma è già montaliano: il «malchiuso portone», v. 43, dei *Limoni* e le «malchiuse porte», v. 9, di *Corno inglese*, entrambi in *Ossi di seppia*.

5-6. *E spento... ore*: la metamorfosi del poeta è avvenuta. Egli palesa infatti il proprio essere morto attraverso l'eufemismo «spento ero da poco», che sembra inizialmente attenuare la situazione dell'io, invece subito accentuata da «disfatto», con significato, appunto, di “morire”. Anche in questo caso è forte l'eco dantesca («tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto», *Inf.*, VI 42; «Ricorditi di me che son la Pia. / Siena mi fe', disfecemi Maremma», *Purg.*, V 134).

7-8. *Ma quello... defunti*: due versi retti dall'inversione sintattica e introdotti dal «Ma» avversativo. La situazione è paranormale, tanto che il poeta afferma di vedere ciò che ai defunti non è permesso guardare, ossia la propria morte in atto.

9-11. *la casa... ero*: un terzetto strettamente correlato al verso precedente, chiuso dai due punti. Lo sguardo del poeta descrive ciò che dapprima egli dice di poter vedere e che «non vedono i defunti».

Il periodo si regge sull'ossimoro di *fresca-calda*: il primo termine si riferisce alla visione di sé stesso appena morto (la «mia fresca morte», con *fresca* di attestazione dantesca nel senso di “recente”: «escotendo da sé l'arsura fresca», *Inf.*, XIV 42; «così vid'io quella masnada fresca», *Purg.*, II 130), mentre il secondo ha come soggetto «la casa», calda perché il corpo giace, sebbene senza vita («più non ero») ancora nella stanza. Il v. 10 fa da perno ai due momenti e sottolinea il sentimento generale che avvolge la visione, ossia quello di un comune «smarrimento» che si lega sia al poeta, sia – in accordo sintattico – alla «fresca morte» e alla «casa».

12-17. *spezzata... vento*: Sereni riprende attraverso due oggetti – la «sbarra spezzata» e l'inutile «chiavistello» della porta – la situazione appena descritta, procedendo a ritroso sul piano narrativo al fine di ricondurre l'attenzione ancora al di fuori della casa, proprio da dove la poesia era cominciata. Dall'uscio della porta forzata proviene un'atmosfera «popolosa» – tipica espressione sabiana: «La città dove nacqui popolosa / scopri da lei per la finestra aprica» (vv. 5-6, *La casa della mia nutrice, Canzoniere*) – che avvolge il poeta «piccino nella morte». ⁹⁴ Quest'ultimo sintagma allude alla futilità della morte stessa rispetto a tutto ciò che fuori si risveglia; la città di Milano che, alle sei del mattino, riprende a vivere incurante di quel piccolo fatto funereo. La scena finale è totalmente inebriata dalla presenza dell'«aria» che giunge sin dentro la casa per poi fuoriuscire e farsi «vento» che domina e contiene la città intera. ⁹⁵ L'icona del vento ha ascendenze montaliane, come ricordano le immagini marine degli *Ossi di seppia* – specie nella sezione *Mediterraneo* –, ma forse già di origine dantesca e petrarchesca, quest'ultima se letta nel riferimento marinaresco «Milano ancorata nel suo vento» (come si legge in una versione precedente), ⁹⁶ per cui la città sembra una barca diretta al «riposato porto» dei *R.v.f.* 126, 24. ⁹⁷

⁹⁴ Ibidem. «[...] Mi sono dannato invece per quel “piccino” [«a me piccino nella morte»] del terzultimo verso, ma senza farcela a sostituirlo».

⁹⁵ Ibidem. «Sulle Sei del mattino ho dei dubbi per quell'ultimo verso [«di Milano ancorata nel suo vento»] – recitava così una prima lezione -, un po' facile nel suono suggestivo ma un po' vuoto, un po' a effetto, e copertura di un'incapacità a dire di più. Ebbi insoddisfazioni fin dalla prima stesura, ma non ci tornai sù».

⁹⁶ Cfr. *Apparato critico* di Isella, in *Sereni. Poesie*, p. 530.

⁹⁷ Cfr. F. D'ALESSANDRO, *Le ascendenze petrarchesche negli «Strumenti umani» e in «Stella variabile»*, pp. 256-257.

GIARDINI

La poesia che chiude la prima sezione *Uno sguardo di rimando* si presenta come un essenziale epigramma, rappresentando l'esempio più breve tra i componimenti de *Gli strumenti umani*. Il titolo di *Giardini* non compare nell'elenco delle liriche che vanno a costituire la quasi definitiva sezione descritta dal *Piano di ristampa di tutte le poesie* del 1960-'62, ma sarà aggiunto assieme a *Paura* solamente in prossimità dell'edizione definitiva SU₁. Come indica la data che accompagna la poesia nell'indice provvisorio degli *Strumenti* (APS II 82), *Giardini* risale al «18 aprile '64», quando nel dicembre dello stesso anno compare anche nella rivista «Paragone» (Letteratura), n. 180, p. 23, con *Paura* e *Sopra un'immagine sepolcrale*.

Riaffiora l'esperienza simbolista dal sostrato culturale di Sereni, per il quale l'influenza di Mallarmé è stata decisiva. Con l'autore parigino è condiviso il potere magico e incantatorio della parola, nonché l'angoscia profonda provocata dal saper guardare al di là delle cose, cogliendone quindi i significati simbolici. «Une rose dans les ténèbres» (*Surgi de la croupe et du bond*, in *Poésies*) rimanda alla «rosa» nel *giardino* sereniano, elemento che figura fisso come una scheggia di esistenza non giunta a compimento.⁹⁸ La poesia ha valore conclusivo, vuole perciò trarre le fila del tema portante di questa prima sezione: la precarietà del tempo. Le presenze floreali sono i correlativi oggettivi di tutte le esistenze, ancora una volta accomunate dal panismo che unisce le forme del reale, le *cose* della vita e quelle – ne parla proprio la poesia precedente – della morte. Ma sono anche «i poveri strumenti umani» rimasti a testimoniare il rimpianto per un tempo andato e non goduto, per i «vividi anni mai più avuti». L'ambiente esterno dei giardini è in Sereni il parco in cui far rivivere il ricordo della gioventù, già descritta attraverso momenti di quiete e grazia come quelli di *Concerto in giardino* (*Frontiera*).

METRICA: Un epigramma di tre versi, rispettivamente un endecasillabo (v. 1), un novenario (v. 2) e un doppio ottonario (v. 3). Mancano le rime, ma si riporta la forte assonanza ai vv. 1-2 (*viva-delira*). L'intreccio fonico forma un tessuto tutto unito da un notevole gioco di allitterazioni e ripetizioni verbali ed etimologiche, nonché dal continuo contrasto cromatico. Elementi sui quali si è già soffermato Mengaldo in *Iterazione e specularità in Sereni* (Aragno, 2013, pp. 120-121):

⁹⁸ Cfr. S. AGOSTI, *Incontro con la poesia di Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 26-27.

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

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

1. *Ombra... viva*: il primo verso si presenta come un'invocazione naturale, nella fattispecie all'«ombra verde» dei giardini, sotto la quale il «verde» delle piante – si ricordi il rapporto fra mondo vegetale e mondo umano di *Ancora sulla strada di Zenna* – è reso «umido» e «vivo». Il poeta ricrea un *locus amoenus* dove all'ombra delle piante ritorna la possibilità della vita.

2-3. *Per dove... rosa*: sotto la coperta ombrosa sopravvive il ricordo del tempo passato («negli anni delira») – come un metaforico “fiore degli anni” –, di cui gli stessi «vividi anni» giovanili e adesso definitivamente perduti, si conservano nei resti simbolici di «un tulipano o una rosa».

BIBLIOGRAFIA

Opere dell'autore:

- *Frontiera*, Milano, Edizioni di «Corrente», 1941 (seconda edizione edita da Vallecchi Editore, Firenze, 1942; nuova edizione: Scheiwiller – All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1966).
- *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi Editore, 1947 (seconda edizione edita da Mondadori, Milano, 1965; nuove edizioni: «Lo Specchio», Milano, Mondadori, 1979; «Oscar Classici Moderni», Milano, Mondadori, 1996; «Collezione di poesia», Torino, Einaudi, 1998, con prefazione di G. RABONI).
- *Gli strumenti umani*, Torino, «Spercoralli», Einaudi, 1965 (seconda edizione, con un saggio di P.V. MENGALDO, Torino, «Supercoralli», Einaudi, 1975; nuova edizione: Milano, Il Saggiatore, 2018, con prefazione di C. FENOGLIO).
- *Stella variabile*, in 130 esemplari fuori commercio, illustrazioni di R. SAVINIO, tirata col torchio a mano per l'Associazione «Cento amici del libro», Verona, 1979 (prima edizione in commercio edita da Garzanti, Milano, 1981; nuove edizioni: ivi 1982; Torino, Einaudi, 2010, con prefazione di F. PUSTERLA; Milano, Il Saggiatore, 2017, con prefazione di F. FORTINI e postfazione di D. SCARAMELLA).
- *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981.
- *Gli immediati dintorni primi e secondi*, a cura di M. T. SERENI, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, Venezia, Neri Pozza, 1983.
- *Tutte le poesie*, a cura di M. T. SERENI, con prefazione di D. ISELLA, collana «Lo Specchio», Milano, Mondadori, 1986.
- *Poesie*, a cura di D. ISELLA, Milano, Mondadori, Ed. I Meridiani, 1995.
- *Poesie e prose*, a cura di GIULIA RABONI, Milano, Mondadori, Oscar Baobab, 2013 (nuova edizione, ivi, 2020).
- *In margine alle Occasioni*, in E. MONTALE, *Le Occasioni*, collana Lo specchio, Milano, Mondadori, 2018.

Bibliografia della critica:

- LANFRANCO CARETTI (a cura di), *Poesie scelte (1935-1965)*, Milano, Mondadori, 1973.
- MARIA TERESA SERENI (a cura di), *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- LANFRANCO CARETTI, *Uno "scartafaccio" di Vittorio Sereni*, in «Studi di filologia italiana», XLIII, 1985, pp. 343-351.
- GILBERTO LONARDI - LUCA LENZINI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, Rizzoli, 1990.
- DANTE ISELLA (a cura di), *Per Vittorio Sereni*, Convegno di poeti. Luino 25-26 maggio 1991, Milano, Scheiwiller, 1992.
- DANTE ISELLA - CLELIA MARTIGNONI, *Poesie. Un'antologia per la scuola*, Luino, Nastro&Nastro, 1993.
- DANTE ISELLA (a cura di), V. Sereni, *Poesie*, Milano, Mondadori, Ed. I Meridiani, 1995.
- GIULIA RABONI (a cura di), *La tentazione della prosa*, Milano, Mondadori, 1998.
- STEFANO GHIDINELLI, *L'infaticabile "ma" di Sereni*, in «Studi Novecenteschi», n. 57, 1999, p. 74.
- FRANCESCA D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita&Pensiero, 2001.
- LUIGI SCORNARO, *Il Dante "fascista". Saggi, letture, note dantesche*, Ravenna, Longo Editore, 2001.
- VALERIO FERME, *City and Memory in Vittorio Sereni's Gli strumenti umani*, in «Italian Quarterly», nn. 157-58, 2003, pp. 45-54.
- BARBARA COLLI - GIULIA RABONI (a cura di), *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni - Alessandro Parronchi (1941-1982)*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- IVO IORI - PIER VINCENZO MENGALDO - ENRICO DELLA TORRE, *Vittorio Sereni. La casa nella poesia*, Università degli studi di Parma, Facoltà di Architettura, Parma, MUP Editore, 2005.
- MATTEO BOERO, *La grana della voce. Ritmo e intonazione negli «Strumenti umani»*, in «Stilistica e metrica italiana», 6, 2006, pp. 177-198.
- FRANCESCA D'ALESSANDRO, *Petrarca e i moderni. Da Machiavelli a Carducci*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.
- CECILIA GIBELLINI (a cura di), *Umberto Saba - Vittorio Sereni, Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, Milano, Archinto, 2010.

- MARIASSUNTA BORIO, *Gli strumenti umani di Vittorio Sereni: genesi, struttura e «silenzio creativo»*, in «Studi Novecenteschi», XXXVII, 2010, pp. 361-388.
- MARIT RERICHA, *Tra idillio e utopia: il senso del luogo in Paul Celan e Vittorio Sereni*, Pisa, Pacini Editore, 2012.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013.
- GEORGIA FIORONI (a cura di), *Frontiera. Diario d'Algeria*, Milano, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 2013.
- EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti di convegno, Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013, Milano, Ledizioni, 2014.
- EDOARDO ESPOSITO, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- GEORGIA FIORONI (a cura di), «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, Giornata di studi, Università di Ginevra, 5 dicembre 2013, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia, 2015.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015.
- GIANCARLO QUIRICONI, *In questo mezzo sonno. Vittorio Sereni, la poesia e i dintorni*, Venezia, Marsilio, 2018.
- FRANCESCO DIACO - NICCOLÒ SCAFFAI, *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, Edizioni ETS, 2019.

Sitografia:

- <https://www.archiviovvittoriosereni.it> [Sito ufficiale dedicato all'Archivio di Vittorio Sereni]
- <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA0087AA/> [Sito di LombardiaBeniCulturali dedicato alle carte sereniane dal 1833 al 1983]